UNIV. OF ARIZONA
869.1 C18Z F47 StL9 mn
Figueiredo, Fidelino de/Camoens
3 9001 03979 4709

CAMOENS

COLECCIÓN «HISPANIA»

DIRIGIDA POR EL EXCELENTÍSIMO SEÑOR

D. ANTONIO BALLESTEROS Y BERETTA

ACADÉMICO DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA
Y CATEDRÁTICO DE HISTORIA DE ESPAÑA
Y DE HISTORIA DE AMÉRICA EN LA
UNIVERSIDAD DE MADRID

EDITORIAL VOLVNTAD
MADRID

COLECCION DE MANUALES HISPANIA

FIDELINO DE FIGUEIREDO

De la Academia de Ciencias, de Lisboa

CAMOENS

TRADUCCIÓN DEL

SR. MARQUES DE LOZOYA

Catedrático de la Universidad de Valencia

Vol. III.—Serie B

MADRID

EDITORIAL VOLVNTAD, S. A.

1928

UNIVERSITY OF ARIZONA
LIBRARY

869.1
C18Z
F47
St L 9

A Afranio Peixoto

Gran escritor de la lengua de Camoens y restaurador del culto camoneano en el Brasil.

F. F.

Para el amplio público de lengua castellana, se organizó esta breve condensación de mis estudios camoneanos; para un público que fué el primero, entre los extraños, que al épico portugués consagró altas demostraciones de estima, como recordó Bonilla San Martín en uno de sus últimos escritos.

Camoens, el más portugués y el más glorioso de los poetas castellanizantes de Portugal, ha sido en todos los tiempos primacial factor de lusofilia. Ese largo precedente me anima a esperar que una vez más la vida y las obras del poeta inmortal, aquí sumariamente recapituladas, contribuyan a la corriente de mutua simpatía literaria y erudita de los pueblos peninsulares, tan altamente propugnada por D. Juan Valera, Menéndez y Pelayo y Bonilla San Martín, para no referirme sino a muertos ilustres.

F. F.

I

Vida de Camoens

Larga y encendida ha sido la disputa sobre la naturalidad y la fecha del nacimiento de Luis Vaz de Camoens, pero hoy es generalmente aceptada, según el testimonio de sus más antiguos comentadores, que la primera figura de las letras portuguesas haye nacido en Lisboa, en el año 1524, hijo de Simón Vaz de Camoens y de su mujer Ana de Sá de Macedo. Los Camoens son nombrados ya desde el tercer cuarto del siglo XIV y provienen de unos hidalgos gallegos, que de su país emigraron a Portugal, donde gozaron de estima y favores reales. Pero son muy escasas las noticias acerca de su primera infancia, que según referencias muy contingentes de algunas de sus poesías, habría

transcurrido en Coimbra. Será posible que Camoens haya frecuentado desde 1537 los estudios de algún Colegio de las Artes como necesaria preparación para pasar a la Universidad. En ese año, Don Juan III, reformando la enseñanza portuguesa, concentrara en tales colegios los estudios de humanidades, sólo dejando que fuera de ellos se ejerciese la enseñanza de las primeras letras. También en ese año fué trasladada de Lisboa a Coimbra la Universidad, que para siempre allí permaneció. Júzgase ordinariamente que, en Coimbra, permaneció Camoens hasta 1542, fecha en que, suspendidos sus estudios, se trasladaría a Lisboa.

Para atenuar un poco el desconocimiento en que nos hallamos, de cuanto se refiere a ese segundo período de la vida del poeta, tal vez su único momento de sosegado estudio y tranquila meditación, no dejaría de ser oportuno recordar el plan de trabajos escolares que Camoens habría seguido y así conjeturar algunas de las influencias que sobre

su espíritu se ejercieran. No obstante, a pesar de haber sido la historia de nuestra Universidad objeto de detenidas investigaciones, no se puede hacer esa conjetura, para formular la cual sería además necesario saber primero cuál fué el rumbo de los estudios del poeta.

En Lisboa, Camoens frecuentó la Corte, donde habría desde luego revelado su genio poético y donde la convivencia femenina habría estimulado su temperamento amoroso. Era la época de los lujosos y elegantes saraos cortesanos, donde las letras eran tenidas en gran estima y donde brillaban la rara cultura y la influencia prestigiosa de la infanta Doña María, hermana del rey Don Juan III. De ese frecuentar el palacio parece haber nacido uno de sus grandes amores, el que le inspiró la dama por él ocultada bajo el anagrama de Nathercia, repetido en su lirica, la cual parece haber ocupado gran lugar en su corazón y en sus recuerdos e inspirado fecundamente sus más bellos versos líricos. La identificación de este anagrama ha dado mo-

tivo a la concepción de hipótesis sutilmente imaginativas. Parece todavía que los argumentos más resistentes se alían a la tradición, según la cual Nathercia habría sido doña Catalina de Athayde, hija de D. Antonio de Lima, nacida tal vez en 1531 y muerta en 1556.

El acceso a la Corte júzgase haber sido preparado por la influencia de los condes de Linhares, con los que Camoens tuvo valimento. De la Corte salió en 1546 para Ribatejo, apartado por el desagrado del rey, desagrado que se acostumbra a atribuir a las alusiones que la opinión pública entrevió en el *Auto de el Rey Seleuco*, al amor de Don Juan III por su madastra, o simplemente por ser conocidos sus amores, los cuales el rey, influído por la familia de Nathercia, buscaría contrariar.

En 1547, Camoens parte para Ceuta, a militar en la guarnición de esa plaza. Lo que ese paso en su vida significa, fácilmente se interpreta: era la deliberación por determinado camino, la carrera militar, después de

un período de descuidada perplejidad o de frustrada espectativa en la Corte. En Ceuta se batió valientemente y perdió uno de los ojos en combate.

Al finalizar 1549 ya estaba en Lisboa, y luego, en el año siguiente, proyectaba marchar a la India, pues su nombre figura entre los alistados en la guarnición de la armada de aquel año, en la nave *São Pedro dos Burgaleses*.

Envuelto en una pelea con Gonzalo Borges, mozo de palacio, fué preso en 1552, y perdonado en el año inmediato, partió para la India en la nave *São Bento*.

En la India tomó parte, oscura parte que no mereció ser notada por sus contemporáneos, en algunas expediciones, señaladamente al golfo Pérsico y al estrecho de Meca. En 1555 estaba de vuelta en Gôa y contribuía con su auto de *Philodemo* y la *Sátira do torneio*, a las fiestas de la investidura del gobernador Francisco Barreto. En la ciudad de Gôa se dejó prender de amores de la es-

clava Bárbara, que le inspiró las famosas *Endechas*. Fué también durante esa estancia en la capital del virreinato cuando Camoens escribió e hizo circular la sátira de los *Disparates da India*. Volviendo a la actividad militar, tomó parte en otra expedición al Sur y al extremo Oriente, en 1556. Dos años después estaba en Macao como proveedor mayor de los difuntos y ausentes de la pequeña factoría concedida por el Imperio chino a los portugueses como punto de apoyo para sus escuadras que perseguían a los piratas.

Acusado de prevaricación, fué preso y compelido a abandonar el cargo para venir a justificarse en la India. Viajando hacia Gôa sufrió un naufragio, en 1559, en la embocadura del río Mekong, e hizo estancia en Malaca. Este naufragio fué por él recordado en los *Lusiadas*, en las estrofas CXXVII y CXXVIII del canto X:

> Ve en Camboja al Mekong, insigne río
> que príncipe del agua se interpreta;

tantas aguas recibe en el estío,
que los campos anega y los inquieta,
creciendo como crece el Nilo frío.
La gente del país cree, indiscreta,
que los brutos tendrán, de cualquier suerte,
pena y gloria cual nos después de muerte.
Este recibirá, benigno y blando,
en su seno los cantos que, mojados,
llegaran del naufragio miserando,
de horrorosos bajíos escapados,
y de hambres y peligros grandes, cuando
sea el injusto mando ejecutado
en quel cuya lira sonorosa
más célebre será que no dichosa (1).

No se conoce el curso de su proceso en Gôa; apenas se sabe que fué puesto en libertad por el virrey conde de Redondo.

Fué por esa ocasión cuando el poeta ofreció a sus amigos el gracioso banquete de las trovas en que los convidados hallaran sólo versos, en vez de manjares. En Gôa conoció al naturalista García da Orta, a cuya obra *Coloquios dos Simplices e Drogas*, antepuso una oda suya, especie de presentación del sabio, muy común en un tiempo en que to-

(1) Traducción de Lamberto Gil: Madrid, 1887.

davía no estaban bien separados el medio científico y el medio literario. En 1567, partió para el reino, deteniéndose dos años en Mozambique, en la más precaria situación, «tan pobre que comía de amigos», según el decir del cronista coetáneo Diego do Couto. En 1570 ya se hallaba de regreso, desembarcado de la nave *Santa Clara*. Debía traer consigo ya completo o en vía de ello su poema, pues en 1572 aparecía la primera edición de los *Lusiadas*. Como recompensa del «servicio que Luis de Camoens, caballero hidalgo de mi casa, me tiene hecho en las partes de la India durante muchos años, y los que espero que en adelante me hará, y las informaciones que tengo de su ingenio y habilidad y la suficiencia que mostró en el libro que hizo de las cosas de la India», el rey Don Sebastián concedióle una pensión anual de 15.000 reis por un trienio. Fué cuanto la magnificencia regia juzgó merecía Camoens por sus servicios militares en el Oriente, por el poema y por lo que podría todavía hacer

— mucho menos, según recuerda Sousa Viterbo, de lo que recibió Antonio Galvão, copero real, en albricias por la noticia de la matanza de San Bartolomé; este recibió 20.000 reis vitalicios. En 1575 la pensión fué prorrogada por otro trienio, y en 1578 por otro.

Difíciles fueran, por cierto, los últimos años de su existencia trabajosa. Ese último período es adornado por tradiciones sin base documental, como la de Antonio, esclavo fiel, que del Extremo Oriente lo acompañara, a mendigar el pan de ambos; como la de su muerte en un hospital, falto de toda asistencia.

Murió en 1579 ó 1580, en el mayor abandono; ahora bien, los propios biógrafos y comentadores más próximos de su vida no están de acuerdo sobre la forma en que esta tuvo lugar: en su casa, en la Calçada de Sant.Anna, según unos; en el atrio de la Peste, en la cuesta de Sant'Anna, como apestado, según otros; amortajado en una

sábana prestada, según casi todos. En 1580, D. Gonzalo Coutinho, de la Casa de Vimioso, que fué su amigo, trasladó sus restos a sepultura propia, que señaló con un caluroso epitafio: «Aquí yace Luis de Camoens, príncipe de los poetas de su tiempo...»

Cuenta Faria y Sousa que Felipe II, al entrar en Lisboa, en 1581, quiso ver a Camoens, cuyo poema tenía en mucha estima, y que al saber que había muerto, mostróse pesaroso. En el año siguiente era mantenida a favor de su madre parte de la pensión anual de que Don Sebastián le hiciera merced.

No hay elementos en cantidad suficiente ni de solidez, que permitan la reconstitución de la personalidad de Camoens. Al hacerse ese esbozo de síntesis moral sería sólo un trabajo de imaginación artística, especie de fantasía crítica. En otro dominio, donde ordinariamente la parte de contingencia es menor, en la biografía, de que se conocen algu-

nos hechos seguros, en fantasía crítica, en imaginativas novelas acabaron también los esfuerzos, consagrados a apurarlo todo, de los principales biógrafos. Tanto la biografía reconstruída por Wilhelm Storck, como la de Teófilo Braga, son poco más de un tejido de hipótesis ingeniosas, ligadas por los débiles puntales de los pocos hechos seguros. La obra contiene noticias biográficas, suministra esclarecimientos morales, pero es un método engañoso y una inversión de valores reducir la obra a documento biográfico y a confesión moral.

Para llevar a cabo la alta empresa literaria de su epopeya, para idealizar su vida interior con la profunda e íntima emoción de sus líricas, Camoens había vivido una intensa vida individual, que en sentimientos, ideas, juicios e imágenes personales mágicamente transmutaba los oprobios y los dolores acumulados por la onda amarga y revuelta de la vida. Pero cualquiera que fuese el sello propio, el carácter esencial de esa personali-

dad, que en su desamparada humildad ejerció la mayor y más perdurable soberanía, que todavía reina en Portugal; cuáles fueron los procesos morales, por lo que esa personalidad pudo concentrar con la ávida intensidad de un foco y reflejar con la poderosa fidelidad de un cristalino espejo cuanto había de original en el corazón y en la esencia del espíritu de los portugueses del siglo XVI, quedará para siempre en un secreto, como tocado por el anillo de Giges.

Cuanto se intentase en ese capítulo de reconstitución psíquica sería proponer varias hipótesis, hacer inoportuno arte literario—y hay siempre alguna cosa de irreverente mal gusto, casi sacrílego, en tomar la personalidad de quien hizo literatura de genio como pretexto de mala literatura.

Con fecha de 21 de diciembre de 1571, fué dado al poeta el privilegio editorial por el plazo de dos años para su poema, mas éste no salió hasta 1572 de la tipografía de Antonio Gonçalves. De ese año hay dos edicio-

nes, con diferencias más que suficientes para individualizar, pero también ligeras para permitir hacer creer que fuese la una disfraz o falsificación de la otra. Generalmente los especialistas mejor informados de la historia externa del poema consideran como edición *princeps* la que ostenta en la cubierta un grabado de un pelícano con el pico vuelto hacia la derecha.

En 1584 apareció una nueva edición con el texto arbitrariamente alterado; hízola el impresor Manuel de Lyra. Esta edición es comúnmente conocida por la *de los piscos*, como resultado de la nota ridícula en que se explica el apelativo *piscosa* atribuído por Camoens a Cezimbra: haber allí muchos «piscos».

En 1587 aparecieron dos de sus comedias, *Philodemo* y *Amphytriões*, en una colección publicada con el título *Primeira parte dos autos e comedias portuguesas, por Antonio Prestes e por Luis de Camões e por outros autores portugueses*. La compilación y los

gastos de la edición fueron hechos por Alfonso Lopes, mozo de la capilla real, y la impresión por Andrés Lobato.

Los *Lusiadas* fueron reimpresos dos veces más en el siglo XVI, en 1591 y 1597. Después multiplicáronse las ediciones y las traducciones, de las cuales las primeras fueron las castellanas, de Benito Caldera, 1580; de Luis Gómez de Tapia, del mismo año; de Enrique Garcez, 1591; de Francisco de Aguilar, que quedó manuscrita; siguiéronse las latinas de Andrés Bayão, de Fr. Tomás de Faria, obispo de Targa, 1622, manuscrita de fray Francisco de Santo Agostinho de Macedo, y otras anónimas que quedaron inéditas.

Las poesías líricas de Camoens no aparecieron hasta 1595, bajo el título de *Rhytmas de Luiz de Camões, divididas em cinco partes, dirigidas ao muito illustre Sr. D. Gonçalo Coutinho*. El editor fué el librero Esteban Lopes, pero el promotor de la edición fué Fernão Rodrígues Lobo Soropita, poeta lírico y satírico de cierto merecimiento, cuyas

poesías también permanecieron inéditas hasta 1863 en que Camilo Castello Branco las sacó del olvido. Esas poesías atestiguan en Soropita una profunda y algunas veces feliz influencia camoneana. Don Gonzalo Coutinho (?—1634) a quien la edición fué ofrecida, es aquel amigo piadoso que señaló con una inscripción la sepultura de Camoens, es el biógrafo anónimo de Sá de Miranda, en el esbozo que acompaña las obras de este escritor, en la edición de 1614, y es, él mismo, autor de dos novelas de caballería, nunca publicadas. Todavía en el siglo XVI se reimprimieron las *Rimas*, en 1598, en casa de Pedro Craesbeck.

Las *Rimas* estuvieron inéditas por tanto tiempo, porque la colección que el poeta preparara para la edición, con el nombre de *Parnaso*, le fué sustraída, según el testimonio de Diego de Couto, su compañero en Mozambique: «fué escribiendo mucho en un libro que iba haciendo, que titulaba *Parnaso de Luiz de Camões*, libro de mucha erudición, doctri-

na y filosofía, el cual le sustrajeron y nunca pudo saber de él en el reino por mucho que lo inquirió, y fué hurto notable». Más aun tardó la publicación de la comedia *El Rei Seleuco*, que no apareció hasta 1645, en la edición de las *Rimas* por Pedro Craesbeck.

Las cartas en prosa aparecieron por el siguiente orden: la primera, en la edición *princeps* de las *Rimas*, 1595; dos más y un fragmento de otra en la segunda edición de las mismas *Rimas;* varias otras en ediciones posteriores, hasta el vizconde de Juromenha, que publicó ocho, dos de las cuales aun entonces inéditas.

Con la publicación de otra carta inédita, en 1904, la encontrada por Xavier da Cunha, en una miscelánea que pertenecía a una colección de manuscritos adquiridos por la Biblioteca Nacional, y con la escrupulosa depuración, que hizo separar de Camoens obras que falsamente le eran atribuídas, como la *Creação e Composição do Homem*, que es de Andrés Falcão de Rezende, y devolver a Ca-

moens sonetos incluídos en colecciones de otros poetas, quedó integrada la obra de éste.

Conviene notar que sólo los *Lusiadas* y pocas piezas líricas se publicaron en vida del poeta; recapitulando y aditando: oda al conde de Redondo al frente de los *Colloquios dos Simplices e Drogas*, Gôa, 1653; *Os Lusiadas*, 1572, y una epístola y un soneto al frente de la *Historia da Provincia Santa Cruz*, de Pedro de Magalhães Gandavo, Lisboa, 1576.

La propia obra nos señala los aspectos en que se divide y por los que debe ser lógicamente estudiada: el comediógrafo, el lírico, el épico y el epistológrafo.

OS

LVSIADAS

de Luis de Camões.

COM PRIVILEGIO REAL.

Impresso em Lisboa, com licença da Santa Inquisição, & do Ordinario: em casa de Antonio Gõçaluez impressor.

1572.

II

Sobre la iconografía de Camoens

Con motivo del cuarto centenario del nacimiento de Camoens, con fundamento discutible conmemorado en 1924, el Sr. Alfonso Dornellas, autor de estudios de linajes y de heráldica, presentó una contribución iconográfica que, debidamente contrastada, sería ciertamente sensacional. En sesión de la Academia de las Ciencias de Lisboa, el Sr. Dornellas comunicó la existencia, en casa de los marqueses de Río Maior, de un retrato de Camoens, dibujado y pintado en Gôa con fecha de 1581, el año inmediato al de su muerte.

Hasta ahora los muchos retratos del épico que se exhiben, o son pura fantasía, o proceden todos de dos, que son los más antiguos

y por eso los más aceptables; el grabado por A. Paulus, y no es todavía posible saber si de Antonio Paulus, muerto en Roma en 1630, o de Andreas Paulus, que vivió y trabajó en Amberes; y el grabado en Madrid, año de 1639, por Pedro de Villa Franca. El primer retrato fué mandado ejecutar por Gaspar de Faria Severim, poeta y hombre de Estado, de las Cortes de Don Juan IV y Don Alfonso VI, para ofrecerlo a su tío Manuel Severim Faria, que lo reprodujo en los *Discursos varios políticos*, de Evora, 1624, en que hay una biografía apreciable de Camoens. El segundo retrato acompaña los *Comentarios* de Manuel de Faria, y diverge del de Paulus esencialmente en representar al poeta tuerto del ojo izquierdo, mientras que en Paulus es el ojo derecho el vacíado por el dardo marroquí.

Uno y otro representan el poeta con el rostro inclinado, casi de frente, de armadura, gorguera ancha y rizada, barba cerrada y en la cabeza una corona de laurel, pormenor que

hace creer se trata de alguien para quien ya sonara la hora de la gloria.

El retrato revelado por el Sr. Dornellas, reproduce estos caracteres generales y puede hacer sospechar que fuese el punto de partida de toda la iconografía camoniana. Es una miniatura en papel, enmoldurada de chapa metálica, sobre la cual juegan arabescos de alambres y esferas diminutas, todo en 57 centímetros de altura. Al medio, como en una ventana rectangular, retirado hacia el fondo próximamente un centímetro, el retrato del poeta, en cuyo único ojo brilla una luz fija, intensa, que escruta y medita y que no deja de impresionar. ¿Logró el ingenuo diseñador transmitir un alma a esa pupila, o nosotros la atribuímos con nuestra contemplación emocionada, con el fuego de nuestro culto?

La cabeza grande, redondeada, de braquicéfalo; la frente excesivamente protuberante, sobre el ojo ciego, destaca sobre un fondo azul, limitado por un cerco blanco, donde se lee la siguiente declaración: *Ou retrato de Luiz*

de Camões ofresido o vrey Don Luiz de Athayde, por Fernão Telles de Menezes.

Don Luis de Athayde, conde de Athouguia, fué el XII virrey de la India, que gobernó de 1577, todavía nombrado por Don Sebastián, hasta 1581, año en que murió, sin llegar a conocer la merced del marquesado de Santarem que le hiciera Felipe II (I de Portugal); Fernão Telles de Menezes fué su sucesor como simple gobernador, una especie de interinidad, hasta la toma de posesión del XIII virrey Don Francisco de Mascarenhas, conde da Horta.

Camoens representado de busto, de hombre poderoso y en la plenitud de la vida física, quizás al mediar la treintena, viste armadura bronceada en que simétricamente se esparce el relieve de algunos lagartos dorados. El margen del papel está cuajado de ornamentos vegetales; en la base dos perros rojos sosteniendo un escudo de oro cuartelado por una cruz negra, cargada de escudetes con cinco besantes; en los cuarteles primero y se-

gundo las quinas, en el tercero y cuarto los siete castillos del escudo nacional; próximo al ángulo inferior izquierdo una espada en hipotenusa, y en el derecho un libro abierto en el que se lee: *As Lusiadas*, 1581.

En medio de esta densa ornamentación, que asienta sobre fondo azul, destacan en pequeños recortes blancos las siguientes leyendas pintorescas:

Deu notas Losyo
da assensao
marojo

Deu notas para
u retrato José
Panquynho

Deu notas
Henrique
Mascarenhas

Deu notas
Francisco
Mascarenhas

a firma ter
Parsencas
todos

goa 1581
Pintó
(Un nombre ilegible.)

De aquí se sacaría la conclusión de que el dibujante, cuya firma es indescifrable y cuya ortografía excede el descuido corriente en la época, no conociera a Camoens y de que habría hecho su retrato por encargo de Fernão Telles de Menezes, más con la colaboración de Lusio o Lucio da Ascensão, marinero, José Penquinho, Enrique y Francisco Mascarenhas, tal vez sus compañeros de navegación en el largo peregrinar de diez y siete años por Oriente. Y esas informaciones de amigos y compañeros de milicia y bohemia, los dos Mascarenhas, nombre de buen sabor aristocrático y de los servidores humildes en generosa confraternidad igualitaria, los dos plebeyos, el marinero y el Penquinho, esas informaciones refiérense a los tiempos ya lejanos del vigor del poeta, en el período de intensa creación y de ardorosas aspiraciones, entre los veintiocho y los cuarenta y tres. Y el dibujante, escrupulosamente, en un impulso de probidad artística, prefiriendo la fide-

lidad a las audacias de la estilización, dejó declarados los nombres de sus informadores y la unanimidad de los votos favorables; todos afirman que tiene parecido. El diseño sería hecho en 1581, como se declara en la rúbrica respectiva, pero antes del 9 de marzo, día de la muerte de D. Luis de Athayde, a quien fué destinado, y enseguida que llegase a la India la noticia de la muerte del poeta, ocurrida en Lisboa, a 10 de junio de 1580, según corrientemente se acepta.

Todo esto se infiere del simple examen del retrato, donde el pintor cuidó de registrar todos los elementos precisos, para la reconstitución de la historia de su obra, menos la claridad de su firma. Y es precisamente esta preocupación de autentizar la que me obliga a guardar algunas reservas, hasta que la crítica iconográfica se pronuncie respecto de la manera artística, de los colores, de la técnica y del papel, y que la erudición resuelva la dificultad, que se alza en mi espíritu, en cuanto a la prontitud en que a la

India llegó la noticia de la muerte del poeta.

¿Partió enseguida alguna flota hacia el Oriente y se hizo el viaje con tal rapidez y sin incidentes? El Sr. Jordão de Freitas, camoenista y erudito bien versado en nuestra historia del extremo Oriente, ve en la fecha de este retrato, si pudiese ser tenido por auténtico, un argumento a favor de su opinión de que Camoens murió en 1579.

Esperemos que nuestra emoción se calme, que la crítica de arte confirme técnicamente que se trata de una obra del siglo XVI y que la erudición haga la historia externa del retrato desde la muerte de D. Luis de Athayde hasta llegar a las manos del anticuario a quien lo compró la marquesa de Río Maior, hace algunos decenios. Y no se olvide explicar el extraño silencio y la falta de aprecio de la familia poseedora de tal preciosidad, en 1880, cuando la celebración calurosa del tricentenario de la muerte del poeta.

No paró aquí en sus hallazgos camonianos

el Sr. Dornellas. En el año inmediato, 1925, presentó nuevo retrato, dibujado en 1570, en vida del poeta y antes de la publicación de los *Lusiadas*, por Fernando Gomes, más tarde pintor del rey Felipe II de España y I de Portugal. No es original, es una copia fechada en el siglo XVIII, que formaba parte de la portada del propio autógrafo de los *Lusiadas*, guardado en una bolsa verde por el conde de Vimioso. Y una comisión de académicos, luego nombrada, anda buscando el original del retrato, la bolsa verde y su contenido, el manuscrito de los *Lusiadas*... Conviene añadir que el propietario, el insigne camoenista Dr. Carvalho Monteiro, no concedía la menor importancia a esa supuesta copia.

Hay un cierto paralelismo entre la vida de infortunios de Camoens y la de Cervantes, entre los destinos de sus obras y el simbolismo nacional que cada pueblo les atribuye, y hasta en los progresos de la erudición camoniana y los de la erudición cervantina.

La autenticidad quinientista del primer retrato de 1581 haría una vez más restablecer ese paralelismo, pues de Cervantes también se descubrió un retrato en 1911. Pero esa tabla al óleo, que el señor profesor José Albiol ofreció a la Academia Española, pintada por Jáuregui en el año 1600, está de acuerdo, ante mis ojos profanos, con la visión plástica que se expresa en la pintura quinientista, al paso que el de Camoens difiere profundamente, en la manera artística y en la conformación craneana de todos los retratos del tiempo; no acusa aquel abultamiento longitudinal desde el occipucio a la quijada que encuentro en el retrato de Francisco Sanches, por mí divulgado sobre un diseño de Talbot, en los de las *Lendas da India*, de Gaspar Correa, y en todos los de la época.

III

Las comedias de Camoens

El breve teatro camoniano, que sólo de tres piezas se compone, no trae novedad alguna a la evolución del género, que conociera una fase brillante con Gil Vicente; pero ofrece a la crítica algún interés por su compleja composición.

En esas tres piezas se combinan tres influencias, no sólo muy diversas, sino hasta contradictorias, en cierta medida; la del auto vicentino, esto es, del teatro poético nacional y popular como lo creara Gil Vicente; la de la comedia clásica y la de las novelas de caballería.

Viene a propósito presentar algunas características de esas dos modalidades del teatro quinientista: el auto vicentino y la comedia

clásica, que se repelen por el sentido inverso de su evolución.

La comedia clásica, la que se fundaba en la imitación de los comediógrafos de la antigua Grecia y de la antigua Roma, surgía de súbito ya tan bien pertrechada, tan perfecta en su composición, tan dueña de sus medios de arte, que efectivamente establecería un vigoroso contraste con el naciente auto vicentino. Al indiferentismo de éste oponía una discriminación de partes, de tonos y de géneros; a su maciza unidad oponía una muy lógica división en actos y escenas, que mucho reducía los graves defectos del auto vicentino, tales como la precipitación de los acontecimientos y la forzada adherencia de lugares remotos, lo que conducía a la inverosimilitud y al desagrado. Al paso que la comedia clásica, cuanto más los escritores fuesen aprendiendo el espíritu de las literaturas modelos, tanto más iría tendiendo hacia la concentración de medios y de efectos, formulado en la teoría de las tres unidades, el tea-

tro vicentino iría, inversamente, a aprovechar la dispersión en el tiempo y en los lugares como una nueva y productiva adquisición. Es un ejemplo flagrante de este aserto la pieza *Ignez Pereira*, que marca el punto más alto en el teatro de costumbres de Gil Vicente. Esa farsa es una sucesión de presentes, es el desfilar de cuadros cronológicamente yuxtapuestos, a saber: I, la vida de Inés Pereira, soltera, con su madre; II, consejos de Leonor Vaz para que se case; III, candidatura de Pedro Marques; IV, candidatura de un escudero; V, vida de Inés Pereira casada con el escudero; VI, vida de Inés Pereira, viuda; VII, vida de Inés Pereira casada con Pedro Marques. Todo esto, incluyendo el viaje del escudero al Africa y la llegada de la noticia de su muerte en esas lejanas tierras, pasa en una escasa hora.

Gil Vicente apenas cultivara e hiciera crecer y desenvolverse la simiente lanzada por Juan del Encina; más, extraño a influencias

y sugestiones por el ejemplo de quien anteriormente hubiese pisado el mismo camino, va descubriendo cosas ya descubiertas y colocadas de lado. En esa forma dispersiva fué su teatro aceptado por sus continuadores y en esa forma se detuvo para siempre.

Pero hay más diferencias entre la comedia clásica y el auto vicentino. La comedia clásica no va a buscar el asunto en la sociedad que rodea a su autor, ni va a escrutar desvanes sociales aun no explorados, sino que, con los ojos puestos fuera de su tiempo y de su medio ambiente, como los autores de atenciones fijas en la edad clásica, apenas utiliza longincuas materias que por muy sabidas y por haber ya proveído materia a sus modelos habían ganado dignidad e idoneidad literarias que no desdoraban la nobleza del género. Si de criados trata, no lo hace con la fiel observación sin prejuicios, como Gil Vicente, que les reproduce las palabras y las opiniones y en lo que se ocupan; la comedia clásica preferirá los esclavos de

las antiguas sociedades, perfectos y agudos conversadores, ayos de hijos de familia, y la gracia que les atribuirá será la de aliarse algunas veces con los pupilos contra los padres. Lo cómico burlesco, en sus más bajas formas, como, por ejemplo, el *Pranto de María Parda*, que encontramos en Gil Vicente, y la comedia introducida por Sá de Miranda son inconciliables; sólo la comedia tabernaria aceptaría lo burlesco. Nuestros comediógrafos ríen de modo muy compuesto de las mismas situaciones que hicieran reír a sus muy admirados griegos y romanos. El monólogo, especie de meditación en voz alta, que Gil Vicente evita, será largamente usado por los comediógrafos quinientistas; el reconocimiento inesperado de los personajes, la *agnição*, como decían los teóricos, es episodio obligado.

El auto vicentino, fundado por Gil Vicente, no tiene evolución en Portugal con sus continuadores, Alfonso Alvares, Ribeiro Chiado, Antonio Prestes, Gil Vicente d'Almeida, nie-

to del creador, Baltasar Dias, Luis de Camoens y otros; descendió al anonimato y cayó en el teatro popular. El auto vicentino continúa su evolución en lengua castellana, donde el genio de Lope de Vega, Calderón y Tirso de Molina, agotaron el contenido. De las imperfecciones del género, triunfaron la imaginación, el instinto dramático y el estilo lírico de esos poetas. El primero de ellos nos dió él mismo un tratado teórico del auto *Arte nuevo de hacer comedias en nuestro tiempo*, que bien puede oponerse al *Arte Poético* horaciano y a las recapitulaciones de los varios preceptistas. Comedias clásicas las hicieron en Portugal en el siglo XVI, Sá de Miranda, el introductor del gusto clásico, que nos legó *Estrangeiros* y *Vilhalpandos;* Antonio Ferreira, autor de *Cioso e Bristo*, y Jorge Ferreira de Vasconcellos, que nos dejó *Euphrosina*, *Aulegraphia* y *Ulyssipo*.

Pretendiendo colocar en serie las tres piezas de Camoens ordenándolas cronológica-

mente, nos hemos de aprovechar de las informaciones históricas acerca de las circunstancias en que se hizo su representación, y sacaremos la conclusión que los *Amphytriões* fueron escritos para una fiesta escolar, aun en el tiempo de Coimbra; que *El Rei Seleuco* lo fué por 1545; y que el *Philodemo* fué representado en la India en 1555 en las fiestas del homenaje al gobernador Francisco Barreto. Decimos que este último en esta fecha fué representado y no escrito, por una razón externa y otra interna. La razón de orden externo es la gran diferencia que hay entre el texto conservado por Juan Lopes Leitão en su *Cancionero*, y el texto publicado posteriormente; la razón de orden interno es que los caracteres literarios de esa comedia nos hacen creer que, por defectuosa en extremo, será de la mocedad del poeta, por ventura su primer ensayo dramático y no obra de plena madurez de su ingenio. Ciertamente el texto publicado en 1587 era la reproducción de la primitiva redacción, que entró en cir-

culación. Seguiremos el orden a que hemos llegado por nuestras deducciones.

El *Philodemo* sólo en el nombre es teatro; en la esencia es una serie de cuadros episódicos yuxtapuestos cronológicamente para hacernos asistir a una narración. El poeta nos cuenta una novela de aventuras complicadas, las cuales transcurren por muchos lugares y durante mucho tiempo, lugares que se necesitan algunos días para ser recorridos y tiempo que abraza más de un mes.

Un hermano de don Lusidardo, uno de los personajes, agraviado por el rey, emigra a Dinamarca, cuyo soberano le colma de honores a que él corresponde... raptándole una hija. Huyen en una galera que, ya próxima a las costas de España, el mar destruye. Sólo la pobre princesa, próxima a dar a luz, consigue salvarse, abrazada a una tabla. Llegada a la costa, pónese en camino; pero al dar a luz, a dos gemelos, junto a una fuente, muere exhausta. Esos recién nacidos, prohijados por un pastor caritativo, son Philodemo

y Florimena. El primero, no resignándose a la vida humilde del pastoreo y creciendo galán y de buen ver, es recibido en casa de don Lusidardo, de quien es sobrino sin saberlo, y enamórase de la hija de su amo, Dionysa, de quien sin saberlo también es primo; Florimena, de peregrina hermosura, acomódase a la vida pastoril y tranquilamente vive con su padre adoptivo. La alta ascendencia y la procedencia de las dos criaturas, las sabe el pastor por la revelación de las artes mágicas, en cuya práctica era docto. Un día, Venadoro, hermano de Dionysa, va de caza, y en el ímpetu de la carrera se pierde de su montero. Al punto lo buscan los suyos por todas partes viniéndolo al fin a encontrar, más de un mes de su desaparición, cuando iban a celebrarse sus bodas con la pastora Florimena de quien se enamora al verla junto a una fuente. Esclarecida la procedencia de Florimena y Philodemo, Lusidardo consiente con alegría aceptarlos por nuera y por yerno.

Si analizamos la forma en que Camoens

desenvuelve esta narración, fácilmente desmenuzaremos sus elementos constitutivos, los endosaremos a sus legítimas paternidades y sacaremos la conclusión de ser esta pieza lo que llamamos una obra tejida con lugares comunes de escuela. Lo maravilloso novelesco de las criaturas perdidas, recogidas por un pastor y criadas en casa de un pariente, ignorando su consanguinidad; la parte pastoril de la trama; la desaparición de un cazador que se abandona al ímpetu de la carrera; la eliminación, por la muerte, de un personaje superfluo, la madre de los futuros protagonistas, son elementos sugeridos por las novelas de aventuras al gusto de la época; la garrulería del criado Velardo y su alegre descontentamiento, que se ríe de la propia situación precaria, tanto como la adopción del metro corto, de siete sílabas, son de Gil Vicente, que exploró mucho ese filón de lo cómico; el papel de Solina es confesadamente semejante al de la Celestina en *Calixto y Melibea*, de Fernando de Rojas; y

la metódica división en cinco actos con sus escenas, y la osada adopción de la prosa son evidentes influencias de la comedia clásica.

Así, pues, Camoens organizó su pieza con los elementos heterogéneos que andaban en el aire, con reminiscencias de las lecturas más en moda. Esta confusión de géneros, novela y teatro, en sus estructuras plenamente opuestas, es la causa de esa dispersión de la acción en el tiempo y en el espàcio, que ya notamos ser un grave defecto en el auto vicentino.

Los *Amphytriões* tienen por asunto el tema de la comedia de igual nombre de Plauto: el disfraz de Júpiter, que toma astutamente la forma de Anfitrión para vencer a la mujer de éste, la virtuosa matrona Alcmena, que se consumía de *saudades* por su marido ausente. Son los mismos los personajes, análogo el desenvolvimiento; sólo lo cómico es menos grave que en Plauto, porque Camoens, con vena cómica más viva, sabe aprovechar los *qui pro quo*, las confusiones a que da lugar el desdoblamiento de Anfitrión y su criado

Sosia en dos personalidades iguales, aunque enemigas por no poder sufrir la presencia una de la otra. Como en el *Philodemo*, es la redondilla el metro adoptado, y es practicada con el mismo rigor la división en cinco actos y sus escenas. Sin duda, por influencia del propio original de Plauto, la acción preséntase más concentrada en su desenvolvimiento y hasta en su localización; bien se puede decir que en los *Amphytriões* Camoens respetó la regla clásica de las unidades.

Este tema, riquísimo en efectos cómicos, volvió a ser tratado en portugués por Antonio José da Silva (1705-1739), que a su vez aprovechó algunas variantes introducidas en él por Moliére. Camoens corrigió el desenlace, suprimiendo la expansión de inhumano júbilo con que el engañado Anfitrión sabe el engaño que a su mujer armara el traidor Júpiter, pero Antonio José volvió a atribuir ese sentimiento antinatural al marido. Camoens no hiciera encontrar en escena y a la vista de Alcmena perpleja a los dos maridos, encuen-

tro con el que pronto acabaría la pieza por desvanecerse la ilusión y que también Moliére evitara; Antonio José da Silva reúne a los dos Anfitriones, el falso y el verdadero, en escena. ¿Y por qué? Porque sólo miraba al máximo efecto cómico, aun con sacrificio de toda verosimilitud.

El Rei Seleuco es la más regular de las piezas camonianas. Tiene por asunto el caso antiguo narrado por los autores clásicos y repetido por un contemporáneo de Camoens, el moralista João de Barros—homónimo del historiador del *Asia*—, en su *Espelho de Casados:* la cesión que el rey Seleuco hace de su propia esposa al hijo, entenado de ella y de ella enamorado. Vieron los contemporáneos en esa pieza una alusión al caso, parcialmente semejante, sucedido con Don Juan III, cuando príncipe, que viera a su novia tomada por el padre y elevada a madrastra, y esa aproximación es una de las causas a que se atribuye el real desagrado que alcanzó al poeta.

El Rei Seleuco compónese de un prólogo en prosa, dialogado por personajes extraños a la pieza, cuya representación están preparando y aguardando, y de un único acto en redondillas, en que se reconstituye la dolencia moral del príncipe y el remedio que le da la generosidad del padre.

El mérito principal de este auto, como el de las otras comedias camonianas, consiste en la destreza del verso, que corre espontáneo y fácil ya sin las quiebras de tono y de expresión, que en Gil Vicente se pueden anotar, y en lenguaje ya más avanzado en su evolución artística, mas liberta de las ligaduras del arcaísmo. *El Rei Seleuco*, ligeramente adoptado a la escena moderna, todavía hoy atrae al público en sus frecuentes representaciones.

IV

La lírica de Camoens

El lirismo camoniano afíliase en la corriente renacentista del gusto literario, introducida en Portugal por Francisco de Sá de Miranda (1485-1558), que en 1526 hizo a Italia un viaje revelador.

Fué Sá de Miranda quien primero ensayó algunos nuevos géneros poéticos: el soneto y la canción de Petrarca, los tercetos del Dante, la octava rima de Políciano, Bocaccio y Ariosto, las églogas de Sannazaro y sus versos encadenados y el endecasílabo yámbico. Como la lengua aun no adquiriera, por un largo ejercicio de arte culto, maleabilidad y expresión flexible para los nuevos ideales del renacimiento, y como Sá de Miranda, espíritu viril y austero, no era una alta organización poé-

tica, sus obras generalmente carecen de inspiración.

Aparte completamente la hipótesis de haber sido el soneto cultivado antes de Sá de Miranda, a éste cabe la gloria de haber hecho su primer ensayo con las veinte y nueve piezas de ese género, que encontramos en sus obras. No fué de la antigüedad de donde Sá de Miranda tomó esta innovación suya, porque la antigüedad la desconoció; el soneto es un género poético moderno. Su nombre proviene de la lírica provenzal, pero en ella con el significado genérico de cualquier pieza poética acompañada de música. Con la estructura con que hoy la conocemos, vuelta casi inalterable por la consagración de los siglos, fué Sicilia, en el siglo XIII, quien la produjo, y fué Petrarca el que la puso triunfalmente en moda. Dos cuartetos y dos tercetos de diez sílabas con las rimas encadenadas, según las fórmulas ABBA - ABBA - CCD - EDE, o ABBA - ABBA - CDE - CDE, o aun ABAB-BABA - CDC - DCD; tal es la estructura que

se fijó al soneto, en la cual raramente con éxito mano profana usó introducir modificaciones de su cuenta. Refiérome al soneto clásico italiano, porque hay también el soneto de tipo inglés, completamente diverso y extraño a nuestra tradición meridional.

Con el extenso cultivo, que de este género poético hizo, no sólo le fijó tal estructura, sino también en él incrustó un género literario nuevo. Por el soneto petrarquiano entró en la literatura el amor, no ya como accesorio o bajamente interpretado, según los cancioneros medioevales, sino como expresión suprema de todas las delicadezas del alma humana, como vida interior, como sacrificio de todos los sentimientos y de toda la meditación a un modelo de belleza perfecto hasta al ideal, y como ideal intangible. Exhumándolo de la multitud confusa de mitos, alegorías, concepciones metafísicas y materiales personificaciones, que sobre él habían acumulado Dante y la escolástica medioeval, Petrarca personificó el amor y revelóle ocultas

bellezas. Ese amor, así largamente comprendido, es todo un vasto mundo de emociones nuevas, toda una fecunda siembra de nuevos temas para la imaginación artística y para la meditación subjetiva: ese amor es hasta una completa concepción moral, una interpretación de la vida, a la cual causa la finalidad; según él solo se vivía porque se amaba y sólo se vivía para amar, pues era el amor con su contenido inexhausto, el que revelaba a las almas su vida interna y las hacía vibrar. Este alto ideal ya no era el encarnado por la Beatriz del Dante, símbolo de la Belleza y de la Perfección, voz y conciencia del Universo, camino del cielo, representación estética de la construcción lógica de la escolástica; esa Beatriz hecha de transcendencias sutiles, menos representada en las expresiones del poeta que en la imaginación ansiosa de completar a esa *luce intellettual* e incoercible. Ahora la Laura de Petrarca es un ideal más humano, es la mujer hermosa que ardientemente se ama, es un cuerpo es-

cultóricamente bello que irradia belleza sobre la propia naturaleza, y la dulcifica por simpatía en un deseo de concordancia entre las formas bellas. Ese ideal tiene hasta un modelo, albo como la nieve, ojos serenos y castamente modestos, cabellos de oro, hablar discreto con voz de una armonía musical, movimientos lentos, de graciosa suavidad.

Amar ese modelo, ansiosamente implorarle la gracia de una sonrisa, el favor sin par de alguna palabra benévola, reproducirlo en la armonía del verso o en la expresión del lenguaje poético; desesperar el lograrlo y siempre recomenzar en un continuo esfuerzo de arte, seguido luego de desfallecimiento, será el motivo deliberadamente preferido de los poetas del quinientismo. Ni sombra de deseo carnal se transparenta en sus ardores de amor; a tal materia cerrarónse las puertas de la poesía y de la imaginación de los quinientistas, impregnados de puro idealismo platónico, que en el amor veía también una idea pura de aquéllas con que el

filósofo ateniense urdía y poblaba el mundo, haciendo de ellas la propia esencia de éste. Es una concepción que otro portugués generalizó didácticamente: León Hebreo, en sus *Diálogos de Amor*. El amor de Petrarca y de los poetas que en el ejercicio del soneto lo siguieran, es también una idea pura, que por sí mismo actúa sobre la materia, sobre el cuerpo y la naturaleza, y por sí conduce al soberano bien.

Amplios horizontes se extendían ante la imaginación poética. Reproducir a la mujer amada, ese modelo siempre imitado en esbozos parciales del gran cuadro ideal, que cada alma traía en sí; inquirir de los movimientos del corazón, escudriñar todos los rincones del alma propia y traer al plano del arte de la expresión poética todos los descubrimientos de esa interpretación asidua y atenta; gozar el sufrimiento de amar y exprimir las contradicciones de ese sentimiento; en medio de tentativas sin fin para dibujar su ideal modelo, explicar en qué consiste su belleza y locali-

zarla en el más adecuado paisaje risueño y tierno, eran temas de infinitas variaciones.

Por el soneto petrarquiano entra en la literatura portuguesa el amor como primero grado en la jerarquía de los motivos literarios y revelase esa disposición espiritual, extremadamente artística y más que ninguna otra fecunda para el bien y para la belleza, que es muchas veces la disposición de quien ama, pero que es siempre la disposición de quien sufre.

Abundante inspiración poética comunicó a la literatura portuguesa el soneto petrarquiano, el cual con la variación de las ideas estéticas fué también variando su contenido. El aprendizaje del soneto por los poetas portugueses del quinientismo fué largo, laborioso y más de una vez fustrado por los peligros inherentes a la estructura severa de ese género poético: comprimir en un exiguo cuadro la inspiración lírica rompiendo el impulso del sentimiento o la consecución de la idea, mutilando, por tanto, la expresión de uno o de

otro; recaer en virtud del sello conceptuoso que la brevedad del soneto le imprime, en la complicación especiosa. Este último peligro tornará más tarde el soneto en pábulo predilecto del gongorismo.

De los poetas del quinientismo es Antonio Ferreira el que establece la transición hacia Camoens, principalmente con el primer libro de sus sonetos. Sólo de amor trata Ferreira en ese libro y de eso se alaba. Unas veces esbozando el retrato de la que, con su amor o su desdén le inspiraba, no siguiendo la realidad, que no era llamada a concurrir, sino según un modelo que todos creían la suma belleza; otras, notando las subjetivas impresiones de ese amor, Ferreira impele esta forma poética por una vereda a ella más conforme que la austeridad estoicoepicureísta de cuño horaciano, de Sá de Miranda. Con felicidad varia, Ferreira organiza y versifica la vasta materia poética cíclica, que gravitará incierta hasta fijarse en algunos sonetos camonianos, de máxima sencillez y

suprema expresión: los retratos, la fatalidad del amor, sus contradicciones, el placer de sufrir de amor, la aspiración al alma pura e inmaculada de todo vestigio terrenal, todo lo que se contiene en el glosar artístico del platonismo.

Esa materia poética, que Sá de Miranda, Antonio Ferreira, Andrade Caminha, Diego Bernardes, fueron tanteando en sucesivos ensayos, como buscando la perfecta expresión nunca lograda, encontró en el temperamento de Camoens, cabal realización, dentro de la forma para que naciera: el soneto. Todo el ciclo de temas poéticos que estaba en el ambiente, lo tomó Camoens, revolviéndolos en todos los modos para extraerles cuanto podían ofrecer a su genial imaginación. Era esa materia el ideal de la transcendente abnegación amorosa, ya confesado en los sentimientos complejos y contradictorios que esa mística adoración en sí abrigaba, ya explicados por la divina belleza del rostro que recibía esa adoración: por un lado la sutil psicología

de la pasión amorosa, por otro el retrato de su belleza inspiradora. Dentro de estos dos modos, era muy amplio, ya que no infinito, el espacio abierto a la imaginación individual, apenas libertadas de las ligaduras del medioevalismo, que sólo en su prolija y complicada novelística supiera exaltar la mujer.

Penetrar incansablemente hasta los más recónditos escondrijos del alma; procurar la expresión al mismo tiempo inteligible y bella de esos mundos nuevos del sentimiento y variar en el proceso de producir el conjunto de hermosura serena, que se quería delinear; juntar el sello personal de las emociones de la vida, metamorfoseando en juicios, sentimientos e ideas lo que para otros era acto ordinario, vulgar de la existencia cotidiana; tal era el horizonte ilimitado que a la fantasía poética de un Camoens se ofrecía. Nadie como él supo traspasar ese horizonte recorriéndolo palmo a palmo.

¿Cómo consiguió el poeta pasar de la categoría de imitador del soneto a la manera

de Petrarca a la categoría de creador del soneto camoniano?

En primer lugar, dominando completamente la ejecución externa del soneto, ya en cuanto a la estructura de la frase, que adquiere plasticidad para amoldarse obediente a su propósito, ya en cuanto a la métrica que practica con extrema corrección y fluidez, aparte de los pequeños deslices necesarios. De este modo consiguió Camoens las condiciones del primer grado de belleza, el que resulta de la armonía, de la elevación, de la concisión bien equilibrada y de la claridad del lenguaje, esto es, la belleza de la forma como idóneo instrumento de la expresión. Y es que el genio literario bien analizado es el genio de la expresión.

En segundo lugar, manejando de modo nuevo y personalísimo la materia que se le ofrecía. Dotado de un excepcional poder de introspección y llevando también en sí permanentemente un mundo revuelto de sentimiento e ideas, Camoens supo descriminar

la enmarañada red de su mundo interno, descomponerla, deshacerla, y a cada parte, a cada pieza, a cada filo darle expresión literaria; supo traducir todo aquel vasto mundo de fenómenos psíquicos en lenguaje poético, que entonces los filósofos aun se cuidaban en analizar y designar en su incipiente terminología. Pero como era poeta y no filósofo, como era sólo arte literario y no filosofía general lo que él quería hacer, nos da de ese alborotado mar de su alma sólo sus movimientos propios, las variaciones personales, muy suyas, del alma, que en la generalidad humana los pensadores analizaban. Para confinarse en el limitado involucro de catorce versos, Camoens condensa su materia tanto y tanto que torna su soneto conceptuoso, casi siempre subordinado a una conclusión de agudeza elegante, que indica que para ella fué hecho el soneto, que de ella es preparación cuanto le antecede.

A la claridad, precisión y armonía de la forma, correspondía la existencia de un fun-

damento de idea también claro, preciso elegante, de esa delicada elegancia de pensamiento, de que fué Camoens uno de los inauguradores en el mundo.

En tercer lugar, a la comprensión del amor, corriente en el mundo literario de la época —un delicioso sufrimiento, un buscar espontáneamente el dolor y de él lamentarse y complacerse—dió Camoens traducción poética por medio de las paradojas, que repetidas veces ensayó. Ese proceso poético tan simple, tan bello y al mismo tiempo aparentemente tan fácil de imaginar, no lo habían descubierto los quinientistas: el amor paradoxal lo pinta Camoens por paradojas.

En cuarto lugar, a ese tema ya tan repetido, del retrato de la mujer supremamente bella, trajo Camoens nuevos alientos, con variar sólo las tintas del cuadro, que son unas veces los colores de la naturaleza, son otros los efectos nacidos en su alma de la contemplación, y son aun otras las diversas expresiones que irradian las facciones bellas que

contempla. Estos retratos, absolutamente ideales porque de elementos absolutamente ideales se componen, representan sin duda la acumulada inspiración lírica del alma de Camoens en esos momentos, puesto que se entregó a un transcendental mundo de abstracción, donde ni el color tenía cabida. Expresar tal quintaesencia de idealidad, tornándola no sólo inteligible, según la terminología filosófica, sino bella, de una emoción intensa y profunda, sin dejar de mantenerse en esa luminosa región, dándonos alas para ascender hasta ella, fué una innovación de genio. Por eso los retratos plasmados en los sonetos camonianos ya no son esbozos, diligencias, estudios para un sueño de arte, son todos ellos ideales perfectos, forman una galería de obras maestras, como más tarde las *Vírgenes* de Murillo, en cada una de las cuales el poeta siempre varía su proceso.

Aparte de algunos intentos laudatorios o conmemorativos de acontecimientos públicos, que repugnan a la esencia íntima del so-

neto, y otros religiosos que no son los más adecuados a la índole artística del poeta—el soneto religioso fué privilegio de Fr. Agustino de la Cruz—, los sonetos de Camoens organizánse en una verdadera enciclopedia poética del amor, formando un poema con su unidad, su proposición, su acción intensa; el drama de un alma que intensamente amó y sufrió, y deliciosamente encontró en la poetización de su sufrimiento su propia felicidad, con sus conclusiones y sus propósitos de edificación moral.

Esos son, a nuestro parecer, los caracteres predominantes del mundo poético contenido en los sonetos. Haremos ahora una pequeña ejemplificación de los que afirmamos.

En los sonetos, transcritos a continuación, muestra Camoens manejar la paradoja, como mágico *remo* que lo conduce con seguridad por el mar de la pasión, batido por vientos contrarios, el huracán irreprimible de lo ilógico, de lo contradictorio, de lo irracional y de lo imprevisto:

De mi estado me encuentro tan incierto,
que en vivo ardor temblando estoy de frío;
sin causa, al mismo tiempo lloro y río,
y es todo el mundo para mí un desierto.
Es todo cuanto siento un desconcierto:
mi alma un volcán, mis ojos son un río;
ahora espero, ahora desconfío,
ahora desvarío, ahora acierto.
Estando en tierra, al cielo voy volando;
cada hora me es mil años y, de hecho,
en mil años no encuentro un día u hora.
Si me pregunta alguno por qué así ando,
digo que no lo sé; pero sospecho
que es sólo porque a vos os vi, señora (1).

Carece este soneto de intensidad y condensación en el concepto final, que en otros demuéstrase mejor, en aquellos en que el poeta define el por qué *de matarse vive* cuando se entrega a la felicidad de amar la *cara sua inemiga*, y del tiempo en que fué libre se arrepiente:

Fuego es amor que oculto suele arder:
es herida que duele y no se siente;
es un contentamiento desplaciente;
dolor que desconcierta sin doler.
Es un no querer más que bienquerer;
es solitario andar entre la gente;

(1) Trad. Lamberto Gil.

contento que saciarse no consiente;
es pensar que se gana en se perder.
Es preso estar de buena voluntad;
es servir a quien vence el vencedor;
guardar a su verdugo lealtad.
¿Mas cómo causar puede su favor,
en nuestro corazón, conformidad,
siendo a sí tan contrario el mismo Amor? (1).

¿Qué loco pensamiento es el que sigo?
¿Tras qué vano cuidado voy corriendo?
¡Desgraciado de mí, que no me entiendo,
ni lo que callo sé, ni lo que digo!
Peleo con quien trata paz conmigo;
Del que me va a ofender, no me defiendo;
de falsas esperanzas, ¿qué pretendo?
¿Quién me hace de mi propio mal amigo?
¿Por qué, si nací libre, me cautivo?
Y, pues lo quiero ser, ¿por qué no quiero?
¿Cómo me engaño más con desengaños?
Si ya desesperé, ¿qué más espero?
Y si aun espero más, ¿por qué no vivo?
Si vivo, ¿por qué causa aquestos daños? (2).

Veamos como Camoens elaboró el tema mal delineado por Sá de Miranda en su mejor soneto—el del contraste entre el cíclico mudar de la naturaleza que envejece y re-

(1) Trad. M. de L.
(2) Idem íd.

juvenece, y el discurrir de la vida humana, en que la primavera no retorna:

Cambian los tiempos, giran voluntades,
múdase el ser, se muda la confianza;
todo el mundo es compuesto de mudanza,
tomando siempre nuevas calidades.
Continuamente vemos novedades,
que en todo opuestas son a la esperanza;
guardo del bien—si algo hube—la añoranza,
y el recuerdo de tristes realidades.
El tiempo oculta con su verde manto
el llano que cubrió la nieve fría,
y en mí convierte en lloro el dulce canto.
Y a más de este mudarse cada día,
nace otro cambio de mayor espanto,
que no se muda ya como solía (1).

La concepción platónica del amor la basó Camoens en el siguiente soneto, que todavía conserva vestigios del lenguaje filosófico:

Absorbe al amador la cosa amada
por la virtud de tanto imaginar
no tengo nada más que desear
pues tengo en mí la parte deseada.
Si en ella el alma mía es transformada,
¿qué más desea el cuerpo de alcanzar?

(1) Trad. M. de L.

Tan sólo en sí podría descansar,
pues tal alma con él está enlazada.
Mas esta semidiosa, linda y pura,
que, como en su sujeto el accidente,
de tal modo con mi alma se conforma,
Como idea en mi mente así perdura,
y Amor, del que hecho estoy, puro y viviente,
—materia simple que es—busca la forma (1).

Esta identificación del sujeto y del objeto, y la vivificación de una doctrina abstracta en hermoso pensamiento poético, revelan la multiplicidad de dones de la imaginación de Camoens, que en pleno siglo XVI, a su antojo y con pleno éxito, nos daba ejemplos de la forma del soneto, que en los finales del siglo XIX sería la gloria de Anthero de Quental.

Recorramos ahora algunos retratos de su galería y anotemos en cada uno la materia prima empleada para diseñar y dar perspectiva a la causa primaria de todos sus anhelos, el germen que fecundó su alma con abundante cosecha de ensueños, aspiracio-

(1) Trad. M. de L.

nes, sentimientos e ideas, aquella cosa incoercible:

Que días ha que al alma se ha prendido
un no sé qué, que nace no sé donde.
Ni como vino sé, ni por qué duele.

Primeramente la belleza concreta, pictórica de un rostro dibujado con los colores y los encantos de la naturaleza florida y primaveral:

Se está la primavera retratando
en vuestra vista deleitosa, honesta;
y en esa cara bella y tan honesta,
se están rosas y lirios dibujando.
Vuestro rostro, con gracia matizando,
Natura, cuanto puede manifiesta;
y el monte, el campo, el río, la floresta,
se están de vos, señora, enamorando.
Y si no queréis ahora que el que os ama
pueda coger el fruto de estas flores,
pierden toda su gracia vuestros ojos.
Porque poco aprovecha, linda dama,
que amor sembrase en vos solos amores,
si vuestra condición produce abrojos (1).

En el siguiente soneto es sólo con gestos

(1) Trad. Lamberto Gil.

y expresiones abstractas con lo que el poeta reconstituye la ideal hermosura de su musa:

Un mover de ojos, blando y piadoso,
sin saber bien por qué; reir honesto,
casi forzado; un dulce, humilde gesto,
de cualquier alegría receloso.
Un despejo tranquilo y ruboroso;
un responder gravísimo y modesto;
una pura bondad, que es manifiesto
fulgor del alma, límpido y gracioso.
Un osar temeroso; una blandura;
miedo sin tener culpa; aire sereno;
un largo y obediente sufrimiento.
Esta fué la celeste fermosura
de mi Circe, y el mágico veneno
que pudo transformar mi pensamiento (1).

El soneto siguiente, que todos saben de memoria, es el más flagrante ejemplo del poder de intensa expresión de Camoens para traducir la aspiración vehemente de una apasionada *saudade*. Hay en este soneto la reverencia piadosa de una oración que, como molde, contiene y limita el arrobo desesperado de un gran dolor sin consuelo pronto a irrumpir.

(1) Trad. M. de L.

Un mar encrespado se adivina bajo aquella apariencia de resignación:

Alma mía gentil, que te partiste
de esta vida mortal, tan brevemente,
descansa ya en el cielo eternamente,
y viva yo en la tierra siempre triste.
Si en el asiento etéreo a do subiste
memoria de esta vida se consiente,
nunca te olvides del amor ardiente
que en mis ojos tan puro y firme viste.
Y si ves que algo puede merecerte
el inmenso dolor que me ha quedado
del daño irreparable de perderte,
ruega al Dios que tus años ha abreviado,
que tan presto de aquí me lleve a verte
cuan presto de mis ojos te ha quitado (1).

Es en el pedir poco de este soneto—apenas el recuerdo del antiguo amor, si en el cielo se consiente—que se contiene, bajo una irónica amargura, la mayor intensidad del sentimiento, en contraste con el estado de extremado dolor revelado en las otras partes del soneto.

Camoens es el primer eslabón glorioso de la opulenta historia de un género de la lite-

(1) Trad. Lamberto Gil.

ratura portuguesa: el soneto. Nunca poseerá un conocimiento completo de la sensibilidad portuguesa y de la poesía, que la expresó, quien no hubo recorrido ese largo y rico filón del soneto. Efectivamente, aquel modesto invento de Pierre de Vignes, el infeliz ministro del italianizado emperador Federico II de Alemania, tuvo en Portugal una creciente fortuna, en que hay momentos de disfavor o de desamparo de las buenas gracias, pero en que se ostentan momentos de alta inspiración, variantes de genio en la historia general de esa brevísima forma métrica. El instante glorioso que Camoens representa reconócelo Wosdsworth en aquel soneto en que celebra la excelsitud y la genealogía del hallazgo de Vignes. Shakespeare, Milton, Spencer, Petrarca, Tasso, Dante y Camoens, son las señales miliarias que él recuerda de la historia de la sensibilidad europea, recorrida a largos pasos:

Camoens soothed with it exile's grief,

Y Sainte Beuve, cuando al imitar y parafrasear un poco esta poesía de los *Ecclesiastical Sonnets*, delineó panegírico semejante, no se olvidó tampoco del significado de Camoens en la evolución del género:

Camoens de son éxil abrège la longueur
car il chante en sonnets l'amour et son empire.

No pudieron los dos panegiristas del soneto presenciar fases posteriores del destino de él a través de la lengua portuguesa; de otro modo habrían mencionado a aquel altísimo poeta, que escogió justamente el soneto para en él moldear todas las emociones e inquietudes de su alma poderosa, entre nosotros la más sensible, la más rica y la más identificada con los dolores del siglo, y también la más dotada de la rara magia de convertir en formas e imágenes lo que hay de más fugaz, abstracto y metafísicamente sutil en la vida interior. Ese poeta, Anthero de Quental, si nos dejó otros géneros como la oda y el poemita—de que nos legó la ines-

timable colección de las llamadas *lúgubres*—, prefirió siempre el soneto como relicario de su sensibilidad, fiel registrador de los movimientos de su alma.

Camoens, el poeta del heroísmo, fué también, como recordamos ya, el genial descubridor del alma humana en la literatura portuguesa. El poeta de la tiranía deliciosa del amor, el traductor literario del neoplatonismo filosófico—según León Hebreo—, el cantor de las contradicciones del amor, el elegíaco sutil de las desventuras «de este infierno de amar», de la soledad entre gentes, de la mediocridad opresiva de la vida, trágica para quien lleva un tesoro de emociones dentro de sí; el creador del lenguaje ilógico de las paradojas culteranistas—que habían de ser como presagio formal de Góngora—, pareció haber agotado para siempre los recursos del soneto, como lira de la *saudade* y del corazón.

Cuanto más profundos y verdaderos eran los acentos de los poetas posteriores, tanto más camonianos parecían, entre ellos el ma-

ravilloso Rodrigues Lobo, cuya triste y meditativa hidrofilia también procede de Camoens. Y las propias bellezas descriptivas del soneto arcádico, el lirismo melancólico de Javier de Mattos, el énfasis en el dolor de un Bocage, a Camoens conducen confesadamente. Es preciso llegar al realismo para encontrar modalidades nuevas en el parnasianismo pictórico y escénico de un Gonçalves Crespo, de un Antonio Feijó; en la elocuencia filantrópica, víctorhuguesca, de un Gomes Leal, o en la sátira canallesca de un Guillermo de Azevedo. Mas para transportarnos a la alta esfera de un Camoens, para ver traducida en estilo moderno su poderosa sensibilidad hemos de acercarnos a Anthero de Quental y descansar a la orilla de la fresca linfa reparadora de su poesía. A distancia de siglos observamos que el mismo poder de análisis interior, el mismo genio verbal emana de esos dos vates; solamente los aparta la señal diversa de sus sensibilidades: uno, realizando y padeciendo la con-

cepción heroica y lírica de la vida; otro, idealizando el concepto intelectualista y sufriendo el vacío mudo y esterilizador. Pero la arboladura y el arrojo de vuelo de la enciclopedia del amor platónico que forman los sonetos camonianos, y el dejo desesperanzado del alma, que lanzó el grito del *Hymno da Manãh*, de los *Espectros*, de la *Consulta*, tienen la misma amplitud audaz, la misma intensidad de emoción, la misma solidaridad con las almas elegidas de su siglo: las que salían del medioevalismo y atónitas encontraban mundos nuevos, horizontes inéditos para los ojos y para el corazón; y las que huían escépticas y dolientes del mundo artificioso de la filosofía y de las vanas promesas de una ciencia ambiciosa.

Esto son los momentos supremos del soneto portugués. Pero desde que Sá de Miranda lo introdujo en Portugal, fijándole luego el tipo italiano que le habían delineado Petrarca y Aretino, toda una historia, con variantes menores, pero de interés y de belleza,

se documenta. Lo que esa historia no tendrá tal vez es la consecuencia continua, porque después de aquel grupo de poetas italianizantes, capitaneados por Miranda, y luego por Antonio Ferreira, después del misticismo de Fr. Agostino de la Cruz y del resplandor que enciende al último abencerraje del quinientismo, el suave Rodrigues Lobo, a continuación del culteranismo de D. Francisco Manuel de Mello, el soneto cae en desfavor, acompañando aquella decadencia colectiva de los géneros poéticos que prepararon el advenimiento del reinado de la prosa. El misticismo conventual, pulsado en liras femeninas, conduce a su envilecimiento en desmanes gongorinos.

La Arcadia lusitana con Antonio Diniz, Corrêa Garção y Reis Quita, y las supervivencias del espíritu de ella con Tolentino, Bocage y Javier de Mattos, restitúyenle al antiguo predominio entre los géneros poéticos. Mas luego el romanticismo influye con la expansión de la sensibilidad recién descu-

bierta, no se conforma con la imitación disciplinada de esos catorce versos, regidos por severos cánones, cuanto a la rima, al metro y al propio tenor, y lo deja sufrir la concurrencia de otros géneros. Fué la generación del realismo, la que de nuevo y para siempre lo entronizó, en una sorprendente concordancia de esfuerzos: los poetas del amor con João de Deus al frente, los pensadores con Anthero de Quental, uno y otro muy rendidos al culto camoneano, los filántropos altiloquos con Guerra Junqueiro y Gomes Leal, los parnasianos con Gonçalves Crespo y Antonio Feijó, los simbolistas, los nacionalistas, los independientes: Eugenio de Castro, Antonio Nobre, Corrêa de Oliveira y Cándido Guerreiro.

Conviene limitar. El desfavor del soneto en el período romántico no implicó enfriamiento del fervor camonista. Por el contrario, el romanticismo avivó ese culto que fué calor benéfico en esos tiempos agitados, cuando se combatía contra el extranjero y se sufría por

un ideal político. Un Camoens romántico ideado por Garrett en su poema fué el genio tutelar de esos agitados tiempos, y la pintura con Domingo de Sequeira, la erudición con Morgado de Mattheus y la música con Domingo Bomtempo colaboraron en esa glorificación.

Tiempo es de volver a la descripción crítica y un poco impresionista de lòs restantes géneros de la lírica de Camoens.

En las églogas, el poeta, encontrando ya establecida una interpretación, la practicó apenas, acrecentando ese poco, que es mucho, de su personal inspiración. Los quinientistas hicieron de la égloga un género lírico y una pieza autobiográfica, mas de un lirismo muy opuesto al de los otros géneros. La égloga expresa la vida privada, de aspiraciones mediocres, y en su mediocridad satisfecha. La concepción trágica de la vida exprímenla los ensayos de tragedia de Miranda, Antonio Ferreira y Aires Victoria, y también las narrativas de los naufragios; la concep-

ción heroica tradúcenla las novelas de caballería de Bernardino Ribeiro, Barros, Francisco de Moraes y Jorge Ferreira, las numerosas rutas de las peregrinaciones terrestres con Fernão Mendes Pinto al frente, la epopeya camoniana y buena parte de la historiografía ultramarina; y la alta concepción lírica reprodúcenla los sonetos platónicos.

Los amores terrenos, en que el alma ya no aspira a un cielo de idealidades puras, más hacia la tierra muy gustosamente se inclina y estrecha su alianza con el cuerpo, forman el fundamento de la égloga pastoril y de la piscatoria, con largueza cultivadas en el siglo XVI. Como el paisaje, las costumbres pastoriles y piscatorias, y la confesión del vivir tranquilo se tornarían monótonos, porque no comportaban variantes mayores, pues para ver el paisaje de modo original serían necesarios otros ojos, menos obcecados por la visión clásica, la égloga fué a buscar para ese fundamento permanente y uniforme un elemento variable y más emotivo: el drama

amoroso. Este elemento predomina en la égloga portuguesa, que es así muy unilateral, por no haber admitido los elementos cómicos que en Italia contenía y que daban al género poder mayor de comprensión. La égloga portuguesa es exclusivamente lírica, de tono lamentoso y tiene por obligada composición el fondo permanente del paisaje con aquésus adornos pastoriles y marítimos—más dellos que de éstos—, y de un primer plano en que el protagonista o protagonistas se lamentan de sus infelices amores, y es esa su infelicidad la que los torna materia literaria. Consiste la causa de esa infelicidad en el abandono de uno de los amantes que parte para «lejanas tierras».

Es Bernardino Ribeiro (1482-1552) quien fija estos caracteres a la égloga, que cultiva con brillo no comparable al pequeño éxito de los ensayos de Sá de Miranda. Fíjale también Ribeiro una métrica propia, la redondilla menor, depúrala de elementos míticos, le da alguna naturalidad y consecuencia ló-

gica al diálogo, e introduce el gusto por los juegos de palabras homófonas y las repeliciones paralelísticas.

Sólo es lírico el bucolismo de Camoens, que también compuso algunas églogas piscatorias. Amores ardientes, alejamientos dolorosos, inconstancias volubles, indiferencias desdeñosas y *saudosas* lamentaciones por los que para siempre partieron, forman el fundamento de las églogas camonianas. Solamente la riqueza de imaginación del poeta y su vivo sentimiento de la naturaleza renuevan esos temas, dándoles expresión más relevante y más fiel vibratilidad; su forma es transparente, deja ver pronto su fundamento, sin las sutilezas rebuscadas y las difíciles argucias, que era uso se atribuyese a los pastores, desde que la *Diana*, de otro portugués, los intelectualizara, volviéndolos casi sofistas. De todas, la más bella es por cierto la quinta, en donde habla un solo pastor, el cual confiesa su amor ardiente y firme hasta más allá de la muerte, a pesar de la fría in-

diferencia de la amada. La riqueza de las imágenes y la consecuencia de pruebas de ese amor, que todo alegraba o entristecía, ejemplo magnífico de ese otro divino Amor, por el cual en la naturaleza «se mueve todo», muestran bien el poder del estro camoniano, al ejercitar un tema, que para otro poeta se tornaría monótono, por tener que ir a buscar fuera de su imaginación y de su corazón, los recuerdos literarios, las alusiones mitológicas, los conceptos vulgares e inexpresivos, la materia para esa larga pieza.

En el bucolismo, Camoens fué todavía poeta lírico. Y los dos opuestos escollos del género pastoril—intelectualizar los pastores rudos de groseras inclinaciones y limitadas opiniones, o, para evitar ese inconveniente, caer en la vulgar grosería y en el encogimiento—no los encontró Camoens ni los sospechó como navegante perito y feliz que pasase entre Scilla y Carybdis, sin adivinarlo, pues quiso hacer lirismo subjetivo y no pequeños cuadros de género.

Y este fué un largo problema en la historia de la poesía y de la crítica literaria en Portugal. En la segunda mitad del siglo XVIII, cuando el arcadismo aportó una consistencia crítica mayor a la literatura portuguesa, ese problema estético fué ampliamente debatido. Quísose resolver por doctrina lo que Camoens por el sencillo tacto de su personal inspiración espontáneamente discerniera en el siglo XVI. En las disertaciones que Antonio Diniz leyó ante la Arcadia Lusitana sobre el estilo de las églogas, tenazmente argumentó contra el uso del estilo rústico en esas composiciones poéticas, que sólo Ronsard en Francia, D. Francisco Manuel de Mello, Francisco Rodrigues Lobo y Francisco de Pina y de Mello en Portugal, habían adoptado. Afianzándose con la autoridad de las opiniones de Muratori, Boileau, Fontenelle y Marmontel, el autor del *Hyssope* condena el estilo rústico, defendiendo en su lugar el estilo sencillo, condescendiente, más delicado y puro. Por estilo rústico entendían los poe-

tas del tiempo aquel estilo que reprodujese la exacta copia de las expresiones de los pastores o pescadores, según que las églogas fuesen pastoriles o piscatorias, imitando sus propios modos de decir hasta con provincianismos. El estilo sencillo que Diniz preconizaba era todavía estilo literario más desataviado, sin que dejase de desterrar cuidadosamente todas las expresiones que pudiesen ser mal aceptadas en una asamblea selecta. Su argumentación merece ser aquí recordada.

El estilo rústico no figura en ninguna clasificación de estilo. Las principales clasificaciones son las siguientes: la vulgar, que distingue los estilos sencillo, mediocre y sublime en la cualidad, y asiático, lacónico, ático y rodio en la cantidad, y la de Demetrio Falerio, que los agrupa en cuatro categorías: magnífico, ornado, tenue y grave. De estas clasificaciones, que más o menos coinciden, sácanse las consecuencias de que el estilo de las églogas debe ser el sencillo, y de que el

estilo rústico, si no estuviese comprendido en la clasificación del sencillo, debe ser desterrado.

¿Cómo se ha de decidir el problema? Examinando si la poesía pastoril o piscatoria compuesta en estilo rústico cumple sus fines: la poesía debe instruir y deleitar, y el estilo rústico no instruye ni deleita—acusa Diniz—. La verdad precisa ser artificialmente adornada, lo que el estilo rústico no puede por sí sólo hacer y ejemplifica con pasajes de las églogas de Pina y Mello. La razón principal de las opiniones de Antonio Diniz está en su modo de concebir el género de la égloga, que era el generalmente divulgado en su tiempo: la égloga no tenía por fin reproducir en descripciones el paisaje y los pastores y pescadores que el poeta conocía por su propia observación; muy lejos de ello era ella una especie de refugio moral, en que el autor ofrecía al lector la reconstitución de la antigua inocencia de los pastores, antes de que, abandonando la primitiva sencillez, se aglo-

merasen y pervirtiesen en las ciudades. Era aun tenida como una reminiscencia, que los hombres cultos conservaran en la literatura, de ese antiguo vivir de sus antepasados. Este pensamiento lo expresa Diniz en el siguiente pasaje con que finalizamos nuestra excursión: «Una égloga, señores, es un cuadro donde con los más vivos colores se deben dibujar las lejanías de la edad de oro y las reliquias de aquella antigua inocencia, que en las selvas, donde tuvo origen, todavía se conserva».

El mismo mundo de sentimientos que Camoens plasmó en los sonetos, le dió materia poética para las canciones, elegías, sextinas y odas; pero ahí, sin la severa limitación de la estricta moldura del soneto, los sentimientos del poeta corren libremente:

Soltando toda la rienda a mi cuidado.

Sólo del contenido riquísimo de su alma

extrae el poeta sus motivos, siempre variados, porque su sensibilidad experimenta siempre de modo nuevo las más viejas emociones, y porque su imaginación no se cansa de encontrar en la naturaleza las más delicadas metáforas, y de hallar en el propio mundo del sentimiento las expresiones más sutiles para traducir las sutilezas de su alma, y los extremos apasionados de quien hizo del Amor un culto y de la belleza femenina una divinidad. Para Camoens constantemente sentir e idealizar era un indispensable alimento espiritual; erigió la torrente del sentimiento de su corazón en una especie de filosofía, que con esos materiales de personal sentimiento interpreta la vida y el mundo. Todo lo que el clasicismo puede contener de romanticismo se encontrará en Camoens lírico.

Para traducir esa concepción artística fué necesario crear un lenguaje propio, que a la armonía uniese la profundidad y la intensidad, y que no se detuviese ante los paralo-

gismos, que se le pudiesen deparar; por el contrario, era preciso que se adoptase a la lógica peculiar, a la simetría y a las últimas consecuencias de esa idealísima arquitectura. Al fin, lo que se hallará no es una construcción, que se debe medir por los valores corrientes del mundo ni por las leyes generales de la lógica, sino que se ha de acatar solamente como reconstitución de un alma eminentemente estética. Tal es el fundamento de toda la lírica de Camoens. No como los sombríos caballeros del ideal, que hacen de su sueño la única realidad de su vida, y que en cómicas decepciones sienten el conflicto de su fantasía con la positiva existencia, sino conciliando plenamente el espíritu de realidad y la elaboración psíquica de esa sufrida realidad, el poeta nos dió en sus lirismo las verdades ideales de quien, con una especie de segunda vista, abarca las más lejanas perspectivas de la vida, y que donde otros se detenían seguía adelante en las alas del sueño. Como un escolástico de ojos cerrados,

sólo deduciendo construye su sistema, apenas el espíritu otorgándole los materiales, va avanzando de silogismo en silogismo, así el poeta va descendiendo en las espirales profundas que al íntimo de su alma conducen. Líricos, subjetivos, curiosos de sí mismos, habían sido también los otros poetas quinientistas, y todos ellos se pertrecharon de formas poéticas nuevas, de las corrientes ideas estéticas—imitación de los antiguos y neoplatonismo—del alvión del análisis y del sondeo de la introspección, mineros prontos a penetrar en las entrañas fugitivas del alma humana. Mas en su alma sólo había superficie; a lo más, un inmediato subsuelo. Sólo Camoens en sí tenía profundidades ocultas, desvanes escondidos, meandros confusos, y a ese laberinto descendió él confiadamente y pudo auscultarse, sentir las palpitaciones de su corazón, y largamente y en todos los sentidos recorrer ese nuevo mundo de libertad y plenitud. Este descubrimiento de la propia alma por el camino del dolor es en

nuestra literatura un momento de genio; porque es la primera vez que se ejemplifica la tesis de que el genio literario proviene de la existencia de una personalidad propia, primera creación de aquel.

El dolor de amar, si limitadamente porque no puede más, si con arrebato porque sólo recoge sufrimientos, acude a cada paso en sus líricas como tema siempre vivo, pues él no podía agotar toda su belleza. Y se ve que este estado de permanente tensión de alma era para Camoens el más difícil de expresar, porque constantemente torna a él, y cuando lo expresa, ora avanza hasta las últimas consecuencias, ora se detiene a restringirlo y aclararlo:

Hermosa y gentil dama, cuando veo
la frente de oro y nieve, el cuerpo bello,
la linda boca y el reir honesto,
el pecho blanco, de cristal el cuello,
no quiero más de mío que el deseo,
ni más de vos que ver tan lindo gesto;
allí me manifiesto
por vuestro a Dios y al mundo; allí me inflamo
en lágrimas que lloro,

y de mí, porque os amo,
al ver que supe amaros, me enamoro.
Por mí quedo perdido, de tal arte,
que aun celos he de mí por vuestra parte.
Si, por ventura, vivo pesaroso
de mi flaqueza de alma, padeciendo,
la dulce pena, que entender no sé,
huyo de mí, y ampárome corriendo
a vuestra vista, y quedo tan gozoso,
que burlo del tormento que pasé.
¿De quién me quejaré
si deste modo me alejáis la muerte,
en este mi quebranto,
sino de esta mi suerte,
que no cabe con bien de precio tanto?
Mas aun celar no puedo, si demuestro
estar harto soberbio con ser vuestro (1).

Siempre las categorías lógicas de su mundo amoroso unas en las otras se penetran, se sobreponen, para luego repudiarse y enseguida yuxtaponerse en un inacabable esfuerzo de, con frases de sentido hecho, aquellos marcos inmutables, aquellos conceptos cristalizados que han introducido en el mundo de los sentimientos y de las ideas la misma discontinuidad espacial que separa

(1) Trad. M. de L.

los objetos materiales—de con el lenguaje común decir lo que de más individual en ello había:

E assi de mi fugindo tras mim ando

en el desatino y en el desconcierto que le viene de en sí traer un revuelto océano de ideal, de cuyas profundidades se yerguen en gritos, aspiraciones y tendencias, de que el poeta no puede ser fiel portavoz:

S'este meu pensamento,
Como he doce e suave,
D'alma pudésse sahir gritando fóra!

Y dando oídos a las voces, que dentro de sí claman, el poeta vivamente siente su ilogismo y su descomunidad, y por eso pide que no juzguen los efectos que describe, por el vulgar entendimiento humano:

Canção, se quem te lêr
Não crer dos olhos lindos o que dizes,
Por o que a sì s'esconde;

Os sentidos humanos (lhe responde)
Não podem dos divinos ser juizes,
Senão hum pensamento
Que a falta suppra a fé do entendimento.

Cuando el poeta pinta y describe la naturaleza, mezcla también a las tintas la colaboración de sus sentimientos, atribuyendo así a los cuadros una expresión subjetiva, de una melancólica calma, pero profunda.

A sus obras menores, en redondillas, reservó el poeta la elegancia conceptuosa, galante y ligera, el comentario ameno, gentil o irónico del giro cotidiano en que convivió. Se distinguen estas piezas por tener en su belleza, su misma facilidad, en el pronto relieve con que ofrecen todo su contenido; al contrario las líricas graves, como las canciones y los sonetos, pertenecen a este género de arte que no pierde en la repetición, porque como una música rica en su complejo de harmonías, en la sucesión de las audiciones lentamente se va dejando poseer, así a los pocos va descubriendo su oculto

mundo de emociones. No se repitió Camoens, antes por el contrario, le quedó mucho por decir, como él declara en el curso de una hermosa canción autobiográfica.

Não mais, Canção, não mais, qu'irei fallando,
Sem o sentir mil annos; e ese acaso
Ie culparem de larga e de pesada,
Não pode ser (lhe dize) limitada
A agua do mar em tao pequeno vaso.

V

Los «Lusiadas»

Como la tragedia en la definición clásica, debe expresar una súbita mudanza de la fortuna con tempestuosa exaltación de las pasiones que despierte, en el decir de los teóricos, «el terror y la compasión», así la epopeya tiene por objeto propio el estado de lucha de la humanidad, aquel estado en que se opera una mudanza violenta, en las conciencias y en las condiciones sociales, fértil, ya de acontecimientos heroicos, ya de inspiración de la fantasía sacudida por ese estímulo. Sin intentar hallar la normalidad causal, la regularidad consiguiente para de esos tiempos hacer exposición lógica, serena y explicativa, como la historia, la epopeya escogerá de la abundante mies de episodios he-

Univ. of Arizona Library

roicos aquéllos de proporciones más abultadas, por el esfuerzo agigantado que revelan y por el amplio significado, complaciéndose así en lo maravilloso. La lucha que produce un tenor de vida maravillosa, la aventura, hecha de tradición y de leyenda, no ya de hecho apurado y riguroso, sino visión colectiva, síntesis artística de perífrasis e hipérboles, constituye la materia propia del poema épico. Al trágico, que exalta sus actores con el coturno y les da retumbante voz, le importa principalmente la violencia titánica de las pasiones que encrespan el alma de sus protagonistas, el mundo interior del corazón humano, tornado lóbrega caverna donde surgen impetuosos vientos; al épico importa principalmente la acción externa del alma del protagonista, su agitación dramática y heroica. Es, pues, la epopeya movimiento narrativo, mas siempre en tono heroico, en que se canta con voz grandilocuente la lucha temeraria por la realización de un gran ideal colectivo. Los poemas homéricos, imaginados

cuando la inteligencia griega aun no concebía el ideal de patria, cantan las luchas de una familia de héroes y tienen por ideal la unión familiar bajo un principio común: el amor de la victoria y de la honra. Virgilio canta la formación de la patria romana; Dante expresó la aspiración de la unidad italiana.

Cuando Camoens delineó su poema, ¿había en Portugal, en el medio literario, el pensamiento de una epopeya? Este pensamiento flotaba en el aire, era idea que todos los espíritus respiraban, ya sugerida por los modelos de la antigüedad, ya acordada por las circunstancias históricas de la nación portuguesa. El historiador Gomes Eannes de Azurara, en más de un paso, cita a Lucano, el creador de la epopeya histórica latina, que por su *Pharsalia* casi convirtiera el género en amena historia contemporánea, tanto carece de soplo épico. En 1533, en su *Panegyrico a D. João III*, el historiador Juan de Barros declaraba muy francamente su preferencia de la epopeya sobre el lirismo

y las novelas de caballería: «... en las mesas de los príncipes y grandes señores se cantaban antiguamente en rimas las luchas notables de los grandes hombres, donde primero nació la poesía heroica, y, según tengo oído, todavía en este tiempo los turcos, en sus cantigas, alaban hechos de armas de sus capitanes, lo que fué usado en España y en toda Europa; si no me engaño, más provecho de tal música nacería que de *saudosas* cantigas y trovas de amores». Ya en 1520, el mismo escritor, en su novela *Chronica do Emperador Clarimundo,* introducía la originalidad de ocultar en esa obra puramente novelesca una intención de apoteosis patriótica. Luego, al principio de la novela, cuando la imagina traducida del húngaro y revelada por un hidalgo alemán de la corte, Carlim Delamor, que viniera en el séquito de la reina, declara Juan de Barros, que la curiosidad de esa obra está en la circunstancia de ser el emperador Clarimundo de Constantinopla antepasado direc-

to de los reyes de Portugal. El vínculo era el conde Don Enrique, padre de Don Alfonso Enríquez, como segundón de un rey de Hungría y nieto del emperador Clarimundo. En los dos primeros libros es narrada la vida tempestuosa de Clarimundo, desde su nacimiento y educación hasta la entrada en Constantinopla y ocupación del trono. En el libro VIII están descritas las andanzas de Clarimundo emperador, que pasando junto a la costa de Portugal desembarca en ella y tiene combate con un maléfico gigante a quien vence y mata. Deseoso igualmente de medir sus fuerzas con un hermano del gigante, que decían habitaba en el castillo de Torres Vedras, hacia allí pretende dirigirse. Desviado de ese propósito por Fanimõr y conducido al terrado de la más alta torre del castillo, donde la vista alcanzaba larga extensión de mar y tierra, oye en gran recogimiento la profecía de las proezas heroicas, que en la tierra practicarían los reyes de Portugal, sus descendientes. Y bajo la luna llena, en

el silencio de la noche, Fanimõr hace su invocación pidiendo a la divina Trinidad:

Infunde em mim graça para dizer
as obras tão grandes que hão de fazer
os Reys portuguezes com sua bondade.

Y «arrebatado por un espíritu divino que lo accendió con tanto furor, que algunas veces parecía un gigante», narra a Clarimundo maravillado los hechos de Alfonso Enriques y de los reyes subsiguientes, hasta las navegaciones y conquistas del Africa y del Oriente. La narración de las profecías está hecha ora en verso, octava rima altilocua, de tono épico, ora en prosa, representando el primero el discurso directo de Fanimõr, y la segunda, la reproducción de su habla por Juan de Barros. Esta apología de las grandezas de la patria pedía un estilo intenso, con expresión ya diferente de la narración tranquila de la novela, y Juan de Barros encontró cierta vehemencia de lenguaje, todavía más en la prosa que en el verso. Esta es la originali-

dad principal de la novela de caballería del autor de las *Décadas*, que está plenamente de acuerdo con el carácter predominante y la intención de su obra historiográfica.

Una de las estancias de este poema del habla profética de Fanimõr es muy probable fuente del pasaje correspondiente de las *Lusiadas* sobre la aparición de Jesucristo a Don Alfonso Enriques en Ourique:

O campo de Ourique jágora he contente
da grande victoria que nelle será,
onde Christo en carne apparecerá
mostrando as chagas publicamente.

Ao qual este Rey Sancto, prudente
dirá: O' meu Deus, ¿a mim pera qué?
La aos herejes inimigos da Fé,
da fé, em que eu ardo d'amor muy ardente.

Y toda la pieza podrá ser también anotada como probable fuente de la profecía de la sirena en el canto X de los *Lusiadas*. Como se ve, ya entonces Juan de Barros tenía concebido el pensamiento de una epopeya de la prosapia nacional. Antonio Ferreira, teórico y jefe de nuestro primer grupo clá-

sico, claramente sugiere a Pedro de Andrade Caminha esa empresa, indicándole como personaje central uno de los hijos de Don Juan I:

Dos mais claros heroes hum, que cante,
Escolha teu sprito; real sujeito
tens na alta geraçao do grande Iffante.
Ergue-te, meu Andrade, arça esse peito,
inflammado d'Apollo, cante e soe
igual tua voz ao teu tam alto objeito,
Ouça-se o grã Duarte, por ti voe
pelas boucas dos homẽs; de sua mão
inda Pallas ou Phebo te corôe.

El mismo poeta, todavía en su papel de orientador de los primeros quinientistas, exhortaba a Antonio de Castilho a organizar una historia patria, cuya intención y cuyo sentimiento dominante no distarían mucho de la intención y del sentimiento dominante de la epopeya, según las ideas de la época:

Quando será que eu veja a clara historia
do nome português por ti entoado,
que vença da alta Roma a grã memoria?

Igual incitación hacía el autor de la *Castro* a D. Antonio de Vasconcellos en la oda oc-

tava del libro I de sus *Poemas lusitanos;* a Antonio de Castilho, guarda mayor de la torre do Tombo, en la carta sexta del libro II, y a Diego de Teive, poeta latino. Y Diego Bernardes, en carta a Antonio del Castillo, justificábase de no tentar la empresa por falta de un Augusto «a quien tan buen trabajo sea grato».

La realización de esta idea de una epopeya nacional figura en otros pasajes de los *Poemas lusitanos* de Ferreira, ya aludidos (oda primera del libro I, carta tercera del I y oda primera del libro II); su sátira contra los *chèrilos* y los epigramas han sido combinados de modo que reconstituyan la gritería de protestas y enemistades que el genio de Camoens y su ambicioso proyecto de una epopeya habrían despertado en la corte.

La propia historiografía del siglo XVI palpita en un soplo épico; Juan de Barros desfigura en héroes de epopeya los personajes de la historia que narra en su *Asia*, complejo de hazañas que Gaspar Correa apellidó in-

tencionadamente de *Lendas da India*, y con la que él mismo mezcló su elemento fantástico. Y la preferencia dada por todos los historiadores al remoto Ultramar, aun cuando declaradamente la incumbencia recibida era para tratar de las cosas del reino, es también señal evidente de la ufanía de un pueblo que llevara a cabo grandes empresas. Ya en el principio del siglo XVII, Diego do Couto, cuando en sus diálogos del *Soldado Pratico* investiga las causas de la decadencia del dominio portugués en la India, es aun con criterio épico como hace su examen, pues a la molicie del espíritu guerrero, del entusiasmo heroico atribuía la decadencia del dominio que, en su criterio, sólo por armas se debía mantener.

La materia épica ofrecíase a Camoens palpitante de realismo y oportunidad. Toda la historia de Portugal, de Alfonso Henriques a Don Juan III, estaba narrada con consecuencia de método y doctrina, formando una completa crónica patria. Esa consecuencia

resalta agrupando las varias partes del material historiográfico de la época por orden lógica y despreciando el orden de redacción:

Crónica de Don Alfonso Henriquez, compuesta por Duarte Galvão.

Crónicas de Don Sancho I, Don Alfonso II, Don Sancho II, Don Alfonso III, Don Diniz, Don Alfonso IV, Don Duarte y Don Alfonso IV, compuestas por Ruy de Pina.

Crónicas de Don Pedro I, Don Fernando I y *Don Juan I* (primera y segunda parte), compuestas por Fernão Lopes.

Crónica de Don Juan I (tercera parte), compuesta por Gomes Eannes de Azurara.

Crónicas de Don Duarte y Don Alfonso V, compuestos por Ruy de Pina.

Crónica de Don Juan II, compuesta por García de Rezende y Ruy de Pina.

Crónica de Don Manuel I, compuesta por Damián de Goes.

Fuera de este cuerpo general había crónicas parcelarias de figuras preeminentes y de los primeros sucesos coloniales, a saber:

Crónica del Condestable, obra anónima, que comienza con verosimilitud a ser atribuída a Fernão Lopes.

Crónica del Infante Santo, compuesta por Fray Juan Alvarez.

Historia de las Conquistas de los Portugueses en el Africa, compuesta por Alfonso de Cerveira. Obra perdida, pero aprovechada por Gomes Eannes de Azurara.

Crónicas de Don Pedro de Menezes, Don Duarte de Menezes, compuestas por Gomes Eannes de Azurara.

Vida del Infante Don Duarte, hijo de Don Manuel I, compuesta por Andrés de Rezende.

Crónica del Príncipe Don Juan (mocedades de Don Juan II), compuesta por Damián de Goes.

Commentarios de Alfonso de Albuquerque, compuestos por Blas de Alburquerque.

Historia dos Descobrimientos e Conquistas da India pelos Portugueses, compuesta por Fernão Lopes de Castanheda.

Lendas da India, compuestas por Gaspar Corrêa, inéditas hasta 1858-1866.

Muchos de estos cronistas habían impregnado sus obras de sentimientos de vivo patriotismo y ardiente piedad religiosa, factores únicos reconocidos por la mayor parte en el desenvolvimiento histórico. El milagro, el elemento caballeresco y el elemento lírico y trágico de esa historia, estaban también revelados: Ourique, la infanta Doña María, Inés de Castro, Nun'Alvarez, los infantes de Ceuta, las leyendas de los mares todavía no navegados y poblados de gigantes y monstruos.

Estaba sugerido el título—palabra creada por Andrés de Rezende, humanista eborense—, estaba ejemplificada la forma, estaba demostrada la capacidad épica, como temas literarios, de figuras como Vasco de Gama y Alfonso de Alburquerque, héroes centrales de los sucesos de Oriente y personajes principales de la historiografía que los narraba. Estaban dadas ideas para la com-

posición de la obra, sugerido el artificio de la profecía por Juan de Barros, trenada la lengua portuguesa en un incesante ejercicio de metáforas, perífrasis y eufemismos, y en una experimentación continua de adjetivos, de modo que se creara un estilo de austera grandilocuencia. Organizar esos dispares elementos bajo la unidad de una principal acción, y dentro de ella bajo la forma de episodios que se narran y que se profetizan, la historia anterior y posterior a esa principal acción; convertir en símbolos lo que era típico y representativo en esa historia; revolver todos los episodios líricos, trágicos o caballerescos para encontrarles la fase épica y para presentárnosla, visto que sólo al engrandecimiento de la gente portuguesa se había mirado, era crear la epopeya nacional. Tal empresa de sintética intuición la ejecutó Camoens con sus *Lusiadas*.

Después del hermoso pórtico de la proposición, de la invocación y de la dedicatoria —partes obligadas y llamadas «de cuanti-

dad»—, nos acercamos a la acción, que, según mandaban los teóricos, deseosos de distinciones limpias entre la crónica y la epopeya, ya iba adelantada; ya los portugueses de Vasco de Gama navegaban en el Océano Indico, habiendo hasta pasado muchos peligros y trabajos. Es bueno recordar que los cánones de la poética clásica no prohibían absolutamente el respeto al orden cronológico, pero recomendaban la forma «artificial» de la narración como preferible a la «natural», aunque de ambas hubiese ejemplos en la historia literaria.

Camoens adoptó de forma sumamente ingeniosa ese desvío cronológico. Comenzando la acción cuando los portugueses ya singlaban el Océano Indico, coloca, en el discurso del Vasco de Gama al rey de Melinde, todo lo que antecedía, desde la descripción geográfica de la Europa y de los principios de la historia portuguesa, hasta la navegación de su armada del Tajo al Océano Indico; completó o ilustró la historia portuguesa con episo-

dios célebres, en la descripción de las pinturas de las banderas que ornaban la nave capitana cuando Paulo da Gama recibe la visita del *catual* de Calicut y predice la historia de los portugueses en la India en la profecía de la isla de los Amores. Pero el lector preferirá que en el trasunto del riquísimo contenido del poema se respete el orden cronológico.

Don Manuel I, décimocuarto rey de Portugal, dormía tranquilamente en su opulenta cámara de los Palacios de la Ribeira. Como él no abandonaba el pensamiento dominante de su antecesor Don Juan II—hallar el camino marítimo de la India—, sucedió que sobre la madrugada le asaltó un nítido sueño alegórico. Soñó que subía tan alto que claramente distinguía los más variados y lejanos mundos. De remotas montañas vió brotar dos claras y abundantes fuentes, de cuyas aguas se destacaron dos viejos de veneranda presencia, que venían caminando hacia él, los cabellos y las largas barbas goteantes, las

frentes coronadas de plantas exóticas. Eran los ríos Ganges e Indo; y el primero le habla exhortándolo a extender su dominio a aquellos lejanos parajes, donde a costa de dura guerra recogerá victorias nunca vistas.

Despertando Don Manuel I llama a los cortesanos a consejo; se interpreta la visión, y luego se determina el rey a aprontar la armada que ha de buscar la India. Es escogido para capitán Vasco da Gama, a quien el soberano dirige palabras calurosas de confianza y estímulo, y el capitán elige como compañeros y comandantes de los otros navíos a su hermano Paulo da Gama y a Nicolás Coelho.

Y en una mañana de agosto de 1497, la armada pairaba enfrente de Belem, aparejada para la partida. No se dice en el poema, pero el lector extranjero, menos informado de la historia portuguesa, estimará saber que la armada se componía de cuatro navíos: *San Gabriel,* mandado por el almirante Vasco da Gama; *San Raphael,* por su

hermano Paulo da Gama; *Berrio*, por Nicolás Coelho, y *San Miguel*, navío de provisiones, por Gonzalo Nuñes. La tripulación apenas era de 160 hombres. De la nave capitana era piloto Bartolomé Días, que primero hallara y traspusiera el Cabo de Buena Esperanza. Como Paulo da Gama era el hermano mayor, Vasco no quiso llevar en su navío, a la partida, la insignia real de comandante, que sólo fuera de la barra izó, porque así le persuadió Paulo.

Los expedicionarios, habiendo oído misa en la ermita del Restello, acudieron a la playa procesionalmente por entre filas de pueblo curioso y de las familias llorosas por la separación. Ya embarcaban en los bajeles cuando un viejo de aspecto venerable, intérprete del sentimiento popular, los apostrofó por servir obedientes a la vanagloria de mandar, por correr peligros estériles, despreciando la vida, que antes debían bien estimar, y dejando empresas mayores y más seguras como la conquista y evangelización de

Marruecos. Y maldecía la navegación, la audacia y el progreso:

¡Oh, maldito el primero que en el mundo
puso, en las ondas, velas a un madero!
Digno de eterna pena en el profundo,
si es justa ley la ley que yo venero.
Nunca juicio ninguno alto y profundo,
suave lira ni ingenio duradero
te dé por esto fama ni memoria,
mas contigo se acaben nombre y gloria.

El hijo de Japet, del Cielo hubiera
el fuego que prendió en el pecho humano,
fuego que al mundo en armas encendiera,
en muerte, en ruina. ¡Engaño soberano!
Cuánto mejor, ¡oh Prometeo!, fuera,
y cuánto para el mundo más liviano,
que esa tu ilustre estatua no tuviese
fuego de alta ambición que la moviese.

No le ocurriera al mozo miserando
tomar su carro al Sol, ni en el vacío
construir intentase Icaro, dando
nombre uno al mar, el otro fama al río;
no hay ningún atentado alto y nefando,
por agua, hierro, fuego, calma o frío,
al que huya la mortal generación.
¡Mísera suerte! ¡Extraña condición! (1).

E hiciéronse al mar. Poco a poco perdieron de vista los patrios montes. Luego surgieron

(1) Trad. M. de L.

las frondas de la isla Madera, y vislumbraron las Canarias. Bordearon Africa hasta Cabo Verde, donde hicieron proa a la isla de Sant Yago para hacer aguada. Prosiguieron en la ruta hacia el Sur, bordeando las regiones de Jalofo y Mandinga—Nigeria y Senegambia—. Pasaron de las islas de Santo Thomé y Príncipe a Sierra Leona, al Congo, y habiendo cruzado el Ecuador, descubrieron la constelación de la Cruz del Sur, y por ella se orientaron desde entonces. Al punto vieron a las Osas sumergirse en el Océano... y presenciaron los entonces más extraños fenómenos del mar, como los fuegos de San Telmo y la tromba marina.

En la bahía, que llamaron de Santa Elena, desembarcaron y trataron de determinar su posición por el astrolabio, que los portugueses habían sido los primeros en aplicar a la navegación. Estaban a 33° de latitud Sur.

El malogrado profesor Luciano Pereira da Silva explica así el uso del astrolabio, al comentar este mismo episodio de los *Lusiadas:*

«Nuestros argonautas llevaron consigo los astrolabios para tierra. Clavaron en la playa tres palos en alto, que ataron por la parte superior, a la manera de cabria, para de ellos suspender el gran astrolabio de madera, de tres palmos de diámetro. Próximamente a mediodía, si Vasco da Gama se ocupaba del instrumento mayor, los pilotos alrededor, con el brazo extendido hacia el frente, sostenían los astrolabios pequeños de latón, suspendidos, como balanzas, por el anillo superior. Ojeando la graduación de la rueda, atentos a los movimientos de la *medeclina*, que dirigían con la mano que tenían libre, de modo que un rayo de luz solar se enfilase siempre por los orificios de las pínulas, procedía cada uno al *pesaje* del sol. La punta superior de la *medeclina* les fué subiendo en la graduación, hasta que estacionó algún tiempo por 76°, antes de comenzar a descender. Hallaron una altura máxima de 76° y un tercio. La distancia cenital del sol al mediodía, complemento de

la altura, era, por tanto, de 13° y dos tercios. Las sombras corrían hacia el Sur para donde quedara vuelta la pínula inferior. Hicieron después la cuenta. Abrieron el Calendario del *Regimento* y consultaron la página de noviembre. El lugar del sol era en 26° del signo de Escorpión, al que corresponde, como ahí se lee, una declinación de 19° 21', o sea, 19° y un tercio, declinación Sur, porque aquel signo es austral. Siendo la declinación hacia el Sur, y yendo hacia ella también las sombras, debían sumarla con la distancia cenital meridiana del sol, para obtener la latitud que en este caso era austral. La suma, según las reglas del *Regimento* de 13° dos tercios con 19; y un tercio, daba 33°.» (Página 135 de la *Astronomia dos Lusiadas*, Coimbra, 1915.)

Un indígena aparece en la playa; sorprendido al ver gentes extrañas, e indiferente a los metales preciosos que le mostraran los de la armada, sólo se anima a la vista de unos cascabeles y de un birrete rojo. Parte

luego hacia el poblado, a atraer otros salvajes, negros y desnudos, y tan pacíficos que Fernão Velloso, fanfarrón, se atreve a internarse por la selva... Pero, en breve, regresa sofocado y corriendo. Del mar acude un bote de la nave de Coelho para acogerlo, no sin dificultad, porque los indígenas le perseguían con saetas y pedradas. Contestan los portugueses, hay lucha reñida, y el propio capitán Vasco da Gama es herido en una pierna. Fernão Velloso, ya en salvo, explica con jactancia:

... algún trecho corrí
al recordar que estábais vos sin mí.

Esta frase, así como el propio tipo de Fernão Lopes, al pasar de los tiempos, tornáronse simbólicos, representando la exageración caricaturesca de uno de los trazos, más revelantes, del carácter portugués, el espíritu heroico.

Y la armada partió, fué descendiendo hacia el Sur y acercóse al Cabo de las Tormentas, lugar donde el formidable gigante

Adamastor guardaba el paso del Océano Atlántico hacia el Océano Indico. Es un coloso extrañísimo, de barba escuálida y ojos hundidos:

Antes de decir más, una figura
en el aire se muestra tosca y válida,
de disforme y grandísima estatura,
con el rostro cargado y barba escuálida;
los ojos encendidos, la postura
espantosa, la cara toda pálida,
crespo el cabello, secos los carrillos,
negra la boca y dientes amarillos.
Su cuerpo era tan grande y tan monstruoso,
que bien pudo decir que era el segundo
de Rodas enormísimo Coloso,
que uno de los prodigios fué del mundo.
Con un tono de voz fuerte, espantoso,
que pareció salir del mar profundo,
comenzó a hablar; las carnes y el cabello
erizáronsenos de oillo y vello (1).

Asombrado de la audacia de los portugueses, el Adamastor increpalos y jura perseguir con riesgos y tormentas cuantas naves buscasen aquel paso, y tomar dura venganza de quien logró descubrirlo—el nave-

(1) Trad. Lamberto Gil, 1887.

gante Bartolomé Días que, efectivamente, allí vino a perecer—; sepultar en las aguas a D. Francisco de Almeida, con sus trofeos gloriosos, y destrozar con trágicas penalidades a Manuel de Sepúlveda, su mujer e hijos, náufragos devorados por los cafres. Y como desde el mar, en la frágil nave, balanceándose arrogante ante el pavoroso gigante, Vasco de Gama le preguntase: «¿Quién eres tú?», él contó la historia triste de su vida. Era uno de los hijos de la Tierra y marchara con Encélado, Egeo y Centímano a la guerra contra Júpiter, batallando sobre los mares con la armada de Neptuno. Hecho prisionero por Tetis, diosa del mar y esposa de Peleo, el gigante despreciara los otros amores todos y sólo cuidara en poseer la hermosa princesa de las aguas que un día vió desnuda por la playa, con las ninfas nereidas. Decide tomarla por las armas; pero la diosa, para evitar nuevas guerras, promete buscar manera de contentar sus ardores. Desiste Adamastor de la guerra y espera. Y una noche en que Tetis

iba a cumplir su promesa, Adamastor la ve acudir blanca y bella; corre hacia ella y comienza a besarla en los ojos y en los cabellos. Pero, ¡ay, cruel desengaño!, creyendo tener en los brazos a quien amaba, se encontró abrazado a un duro monte, y de espanto y de amargura, en peñasco se volvió también. Y para castigo, los dioses, ya entonces vencedores, convirtiéronle en aquel remoto Cabo de las Tormentas, cercado por las aguas de la misma Tetis.

¡Oh!, de enojo no sé cómo lo cuente,
que, en mis brazos creyendo a quien amaba,
abracé a un duro monte estrechamente,
de áspero bosque y de espesura brava;
estando de un peñasco frente a frente
que, en vez del rostro angélico, apretaba,
perdí el humano ser; calló mi boca
y, al lado de la roca, fuí otra roca.
¡Ninfa la más hermosa del Occeano!
Si es que ya mi presencia no te agrada,
¿qué importaba dejarme en sueño vano,
o fuese monte, nube, ensueño o nada?
De aquí me parto airado y casi insano,
de la pena y deshonra allí pasada,
otro mundo a buscar, donde no viese
quien de mi llanto y de mi mal riese (1).

(1) Trad. M. de L.

Así habló y luego desapareció, con largo bramido. Y la armada prosigue y entra en el mar Indico.

Pero los dioses del Olimpo, viendo a los portugueses aproximarse del anhelado Oriente a recoger lauros que habían de oscurecer los de Baco, asirios, persas, griegos, romanos, y todos los viejos conquistadores de la India, se inquietan, hasta que Júpiter los convoca, por el veloz Mercurio, para un concilio, en que se debata la magna cuestión del viaje de Vasco da Gama. Toda la divina compañía de los siete cielos se une, bajo la presidencia de Júpiter Tonante, y se ordena por precedencias en asientos tachonados de oro y perlas. Júpiter, considerando que los hados determinan que los portugueses lleguen a la India y que tienen ya pasadas ásperas tormentas, afirma ser tiempo de depararles algún puerto amigo en la costa africana para, rehechos, seguir su ruta. Divídense las opiniones. Baco, antiguo guerrero de Oriente, opónese con vehemencia. Defiende a los

portugueses Venus, que en ellos ve los descendientes de los romanos, por el corazón fuerte y por la lengua tan próxima de la latina. Marte, seducido por sus viejos amores con Venus, o por la heroica destreza de los portugueses para la guerra, aboga por ellos con ardor y ruido. Hacia este lado se inclina Júpiter, que sobre todos esparce néctar, y luego se despide. Baco, sin embargo, queda rumiando planes de venganza con que destrozar a los portugueses.

Entretanto, la armada iba subiendo el Océano Indico y llegara a la isla de Mozambique. Todavía no habían anclado, cuando la gente de tierra trepaba por las cuerdas de los navíos. Mándalos el capitán obsequiar con comida y vino, y en árabe trataron de conversar. Eran moros, extraños a la tierra, y prometen refrescos y pilotos para la India. En la mañana siguiente el jeque o gobernador de la isla va a visitar la nave capitana; come, bebe, recibe presentes y, desconfiado, hace preguntas y pide le muestren los libros

de la religión de los navegantes y las armas de su uso. Responde Vasco da Gama que no precisan de libros de la Santa Ley de Dios Hombre, porque la tienen escrita en el alma, y en cuanto a armas manda mostrarles arneses, corazas, mallas, espadas, escudos, balas de cañón, espingardas, arcos, aljabas, partesanas y chuzos, piezas de artillería y pucheros de azufre, las cuales le aconseja que nunca quiera ver como enemigo.

Sabiendo que lidia con cristianos, el gobernador moro concibe luego un plan de destrucción de los portugueses. Promete proporcionarles un piloto y luego sale, disimulando con grandes muestras de cortesía. Y Baco, que no olvidaba, sabiendo de la traicionera disposición de ánimo del moro, desciende a la tierra disfrazado de cierto moro de Mozambique de gran valimento junto al jeque, e insinúale que los portugueses, anclados en el puerto, son cristianos, ladrones e incendiarios, que aparecen con falsas promesas de paz para matar y saquear. Para destruirlos

les propone los siguientes planes: matarlos en tierra, donde sabe que irán a la mañana siguiente en busca de víveres, o darles piloto sobornado, que conduzca a la armada a una pérdida cierta. Sagazmente el capitán nota los aprestos de guerra y salta a la playa con gente armada, que desbarata el gentío numeroso y bien apertrechado y lo persigue hasta la población. Como esta celada no surtiese el efecto esperado, el jeque manda presentar sus disculpas y envía el prometido piloto, que tenía que guiarlos a Quiloa, pero Venus, con vientos contrarios los desvía de esa destrucción cierta. Aproan a anochecer en Mombaça, mas quedan fuera de la barra.

En Mombaça preparara Baco nuevas traiciones. Al punto acuden los de tierra, a invitar a Vasco da Gama a entrar en la barra, con promesa de agasajarlos con refrescos y especias que ellos buscan, diciéndoles que en tierra la mayoría de la gente es cristiana. Responde Vasco da Gama que al anochecer

entrará en la barra y destaca, para reconocer la tierra, dos condenados. Al regresar éstos lo confirman todo, pues Baco llevara sus engaños hasta fingir un templo cristiano y en él postrarse en oración. Y en la mañana siguiente iban confiadamente a entrar en la barra, cuando Venus convoca a las ninfas nereidas para obstruir la entrada de la flota en el traicionero puerto. La propia Venus que acude a hombros de un tritón enamorado, opone su lindo pecho a la proa de la nave capitana. La tripulación, viendo a los navíos desobedecer al gobierno y en riesgo de abordarse, alármase, y el piloto moro y demás gente de tierra, juzgándose descubiertos, se lanzan al agua, con lo que se apercibe el capitán de lo que se tramaba. Da por eso gracias a Dios y le suplica lo conduzca a algún puerto amigo.

Venus, indefensa, patrona de los portugueses, no se detiene en sus diligencias; dirígese al sexto cielo, donde mora Júpiter, a pedirle protección para los navegantes. Vase

cubierta apenas con un delgado cendal y encendida del camino y de la ansiedad. Seducido por su belleza, le promete Júpiter patronizar a los portugueses, y le anuncia las futuras victorias de éstos sobre los turcos; fortalezas y ciudades desbaratadas: Ormuz, Diu, Cananor, Calicut, Malaca. Para cumplir, manda a la Tierra a su correo Mercurio, que en sueños aparece a Gama y le aconseja el abandonar Mombaça sin demora, para presentarse cerca del Ecuador en puerto amigo. Acompaña a Mercurio la Fama, que va esparciendo por el mundo los hechos de los portugueses.

Levantaron áncoras. En la mañana del segundo día descubrieron dos navíos; uno huye, pero el otro se deja apresar. Nada saben de la India, pero dicen que está cerca Melinde, donde hallarán todo lo que buscan. Llegados a Melinde, son recibidos alegremente; hay cambio de mensajeros y de presentes, y en la mañana inmediata, el rey de Melinde, con su comitiva, visita

la flota. Dirígense efusivos discursos de salutación y a petición del rey, Vasco da Gama le hace la descripción geográfica de Portugal, cuenta la historia de Portugal y narra las peripecias de su viaje hasta llegar a aquel rey benigno.

El largo discurso de Vasco da Gama al rey de Melinde comprende la descripción de la Europa, la localización de Portugal en ese Continente y los hechos principales del conde Don Enrique de Borgoña, de Doña Teresa, de Don Alfonso Henríquez, Don Sancho I, Don Alfonso II, Don Sancho II, Don Alfonso III, Don Diniz, Don Alfonso IV, Don Pedro I, Don Fernando I, Don Juan I, Don Duarte, Don Alfonso V y Don Juan II. Y los episodios más salientes son la batalla de San Mamede (1128), en que sobresalen el arrojo y la altivez de Don Alfonso Henríquez fundando una patria; la batalla de Ourique (1139), en el tiempo de Camoens considerada como un formidable combate, que diera consagración bélica al nuevo rey, lo ungiera, con

la aparición de Cristo, de sanción divina, y le diera el unánime acatamiento de los suyos; la generosidad de Don Alfonso IV, que ante las lágrimas de la hija depone sus resentimientos contra el yerno, Alfonso XI de Castilla, acude en su auxilio, coopera en la batalla del Salado (1340) y vuelve renunciando a los despojos; la muerte de Inés de Castro, lucha del amor más vehemente con la razón de Estado y el supremo interés de la nueva patria; Nun'Alvarez y la batalla de Aljubarrota (1385); las conquistas africanas de Don Alfonso V y las diligencias de Don Juan II para encontrar el camino marítimo de la India.

Retírase el rey con el mismo ceremonial, por entre el tronar de la artillería de los navíos. Y en cuanto la flota se acoge a su puerto, no se cansa de obsequiar a los portugueses con fiestas, banquetes y generosos presentes.

Y un día la armada parte atravesando el Océano Indico, confiadamente, camino de

la India, guiada por fiel piloto melindano.

Serenamente navegan cuando Baco, viendo aproximarse el término del viaje, que lo será también de su antigua fama de conquistador del Oriente, reúne a los dioses marinos Neptuno, Tritón, Doris, Proteo, Tetis, Anfítrite, Adamante, etc., y los persuade para que desbaraten a los portugueses, sus competidores. Piden a Neptuno que suelte los vientos y éstos desencadenen furiosa tempestad sobre los navíos. Y así sucedió.

La noche estaba serena. La tripulación dormía. Aun el personal de servicio apenas vencía el sueño contando historias. Estaba justamente Fernão Velloso, el fanfarrón de la bahía de Santa Elena, narrando la aventura de los Doce de Inglaterra—los doce paladines portugueses, que bajo la jefatura de Alvaro Gonçalves Coutinho, *o Magriço*, fueron, en tiempo de Don Juan I, a batirse en torneo con otros doce caballeros ingleses por las damas de éstos afrentadas—. Estalla la tempestad, acude la tripulación

afligida y toda la noche lucha. Vasco da Gama, viendo tan próxima la destrucción de todos sus esfuerzos, implora a la Divina Providencia, y hacia la madrugada la tempestad calma.

Fué Venus, incansable protectora de los portugueses, la que, oyendo la súplica del capitán, acudió al mar y, con su corte de ninfas, ablandó con ternura amorosa la furia destructora de los vientos.

Al fin llegan a Calicut, punto de la cuesta de Malabar con que concluye el hallazgo del camino marítimo para la India. Desembarca un mensajero para saludar al Samorim. De la multitud que lo aguarda en la playa destácase el moro Monçaide, que siendo de Marruecos conoce los países ibéricos y la lengua castellana. Agasaja en su casa al mensajero, de regreso del palacio, y juntos van a la armada donde Monçaide informa acerca de la tierra y de las gentes a Vasco da Gama.

Invitado por el Samorim a desembarcar, Vasco da Gama vase a tierra acompañado

por los portugueses principales. Transpórtanlo en andas a hombros de los naturales, al uso de la tierra, y les sigue gran multitud. Por el camino pasan junto a una pagoda que causa maravilla a los ojos cristianos de los portugueses y entran en los opulentos jardines que rodean los palacios del Samorim, en cuyos pórticos están esculpidas escenas gloriosas de la historia índica, entre ellas las victorias de Baco.

Recíbelos el Samorim sentado en un diván e invita a Gama a sentarse también. Este le da cuenta de su misión de paz y amistad y le propone un pacto de alianza y convenio con el rey de Portugal. Se congratula el Samorim con esta proposición, pero declara que no responderá hasta después de haber oído a los suyos en consejo. Como llega la noche, hospeda en sus propios palacios a los portugueses.

Sin embargo, el Catual, o gobernador de la ciudad, queriendo obtener más informes de la gente portuguesa, recurre a Monçaide,

y como éste poco le diga, va en persona a la armada, ahora mandada por Pablo da Gama, en la ausencia de su hermano.

Pablo da Gama y la tripulación recíbenlo jubilosamente, con salvas de artillería, toques de trompeta y los navíos empavesados. Rehusa tomar el vino que le ofrecen y fija su atención en las pinturas de las banderas de seda. Son episodios de la historia de Portugal que Pablo da Gama, ayudado por Nicolás Coelho le va explicando; Egas Moniz y la lealtad lusitana; D. Fuas Ropinho y la primera victoria de los portugueses en el mar; el prior de Santa Cruz, D. Theotonio, conquistador de Arronches; Giraldo Sem Pavor, el conquistador de Evora; Payo Peres Correa, conquistador de Silves; Gonzalo Ribeiro y sus dos compañeros de justas y torneos por Castilla y Francia; Pedro Rodrígues, alcalde de Alandroal; el infante Don Pedro, mártir de Alfarrobeira; el infante Don Enrique, iniciador de los descubrimientos geográficos, y el conde D. Pedro de Menezes, primer gober-

nador de Ceuta. Entretanto los haruspices del Samorim, mandados consultar por éste, anunciábanle que de aquellos portugueses recién llegados habían de padecer los pueblos de la India severo cautiverio. Y Baco, que no descansa, en sueños hace advertir al Samorim, por un sacerdote mahometano, la supuesta falsedad de la gente portuguesa. Vivamente impresionado, al punto el Samorim incumbe al Catual de preparar la destrucción de los navegantes, dificultando el regreso del capitán a la armada e impidiendo el comercio de los portugueses con los de tierra, en espera de las naves árabes que pondrán en obra su plan.

Recurriendo al Samorim, Vasco da Gama consigue reconquistar cierta confianza en su ánimo, ya que de los portugueses espera provechos futuros, y autorízalo a reembarcar. Pero el Catual no le proporciona embarcaciones y le desafía a mandar llegar las naves a la tierra. De negociación en negociación, logra Gama que lo dejen volver a la

armada, a cambio de la hacienda que dos factores llevan a tierra, mas el mismo Catual impide la venta de las mercaderías y prende a los dos factores. Hasta que Vasco da Gama, informado por el leal Monçaide, apresa todos los indios que tenía a bordo, al saber de la traición del Catual. Acude entonces gran multitud de las familias de los presos a reclamarlos, y éstos son por fin rescatados, a cambio de los dos factores. Y la armada parte, llevando a bordo algunos prisioneros y al leal Monçaide, que quiere convertirse al cristianismo.

Pero Venus no se contenta con sólo haber ayudado a los portugueses; quiere darles cumplida recompensa. Y, con ese objeto, determina hacer que se les depare en su ruta de regreso a la patria, en medio del océano, una maravillosa isla de los Amores, donde gocen todas las delicias. Es su hijo Cupido el encargado de ejecutar su deseo. Parte Venus con Cupido en su carro de marfil tirado por cisnes; adelante sigue la Fama,

que en su sonora trompeta proclama a todos los vientos los hechos portugueses y convierte en admiraciones y homenajes todas las antiguas malevolencias. Cupido dispara sin rumbo sus saetas, hiriendo de amor a Tetis y a las ninfas marinas, que todas acuden al servicio de Venus. Congréganse en una isla de Edén, alfombrada de verdura, con encantados bosques densos y aromáticos matizados de flores y de frutos deliciosos y fragantes, toda la *saudosa* flora del Portugal lejano.

Los barcos navegando despreocupadamente, la marinería avista la isla, y al momento se apresta para saltar a tierra para cazar; mas Fernão Velloso en seguida divisa las hermosas diosas paseando por la playa y por los jardines. Saltan a tierra y persigue cada cual su deidad, adentrándose después en la verde espesura de los matorrales. Recibe al capitán la diosa Tetis, que le revela quién es, y que invita a todos, satisfechos los primeros arrebatos de amor, a subir

a sus palacios, a comer de sus manjares reparadores, a oír divinas músicas y el canto de una sirena que profetiza a los portugueses los hechos de su raza en el recién descubierto Oriente: la vengativa destrucción de la traicionera Calicut, las hazañas sobrehumanas de Duarte Pacheco, de D. Francisco de Almeida, D. Lorenzo de Almeida, Alfonso de Albuquerque—en quien pone el reparo de la crueldad—, de Soares de Albergaría, Sequeira, los dos Menezes, D. Juan de Mascarenhas, Sampaio, Héctor de Silveira, Noronha y D. Juan de Castro.

Terminado el canto de la sirena, convida Tetis a Gama y a los suyos a subir a un alto monte donde les muestra y explica toda la máquina del mundo y en ella, con toda clase de pormenores, el globo terrestre, región por región, con su característica propia. Y descienden a la playa, rehechos y contentos, y embarcan, y hacia la patria navegan:

Así fueron cortando el mar sereno,
con viento siempre manso y nunca airado;

hasta que en fin llegaron al terreno
do nacieron, mil veces deseado.
Entraron por el Tajo, siempre ameno;
y a la patria, y al rey temido, amado,
el premio y gloria dan, pues los enviara
y con títulos nuevos se ilustrara (1).

Dentro de este método de composición, sin duda el más feliz que a su inspiración se podía ofrecer, Camoens no tuvo desfallecimientos, quiebras del tono épico; mantuvo siempre la unidad estructural, sobria y equilibrada y la continuidad de la elevada inspiración de una opulencia que hace de los *Lusiadas* una de las horas augustas de la imaginación de los hombres. Sólo parece quebrar la unidad del poema y la armonía de sus proporciones, en que cada parte está en su lugar propio y se muestra indispensable, la descripción final de la máquina del mundo. ¿Por qué haría Camoens que Tetis, después del adormecimiento voluptuoso de los sentidos, rehechos por las delicias de la isla de los Amores, describa tan circunstanciadamente

(1) Trad. Lamberto Gil.

el sistema general del mundo, poniendo así un final de pura curiosidad científica a unas horas de placer? ¿No hay cierta incongruencia moral y estética? ¿Sería porque, queriendo los portugueses superar ambiciosamente todo en la tierra, los continentes y los mares, pensarían los dioses que la digna recompensa de sus hazañas era elevarlos al íntimo conocimiento de la maquinaria del universo? Puede ser esa una explicación, pues la otra, que ocurrirá, de querer la bella diosa anotar las partes del mundo por donde los portugueses discurrirían y obrarían hechos ilustres, es apenas defendible, ya porque muy poco lugar ocupan los portugueses en la oración de la diosa, ya porque esa descripción del mundo se ocupa de mucho más fuera de esas partes recorridas por los portugueses. Aun ese intento sería mal servido, pues en presencia de un todo tan grande cualquier actividad humana es bien pequeña cosa. Pero si no ofrece una explicación estética aceptable pueda darnos

una plausible explicación psicológica. Camoens era hombre de vastas curiosidades intelectuales y tenía por la astronomía predilección particular. El la confesó cuando, al rimar el cansado tema horaciano de la vida sencilla, vió en esa vida de místico recogimiento, principalmente el encanto de poder aplicar los vagares al estudio de esa astronomía:

Dichoso el que alcanzara
poder vivir en dulce compañía
con las mansas ovejas que criara.
Este bien fácilmente advertiría
la causa material de toda cosa:
cómo se engendra lluvia o nieve fría.
Los trabajos del Sol, que no reposa;
por qué la ajena luz nos da la luna
si de Febo robar los rayos osa.
Cómo Leo tan rápido rodea;
cómo uno sólo a tantos trae consigo,
y si es benigna o dura Citerea.
Bien mal puede entender esto que digo
quien ha de andar siguiendo al fiero Marte,
que siempre trae los ojos en su hostigo (1).

Debemos recordar otra circunstancia del

(1) Trad. M. de L.

tiempo de Camoens: la indiferenciación de las curiosidades intelectuales y la falta de diversificación entre los varios distritos científicos. El arte de navegar estaba estrechamente asociado a la astronomía aún identificada con las matemáticas; y la curiosidad hacia las tierras de nuevo halladas comprendía todo el conjunto de la observación de ella, el paisaje y la población, la flora y la fauna, los cielos y los mares, todo que de forma, de color y de fenomenalidad se compendia en la sed de exotismo y de novedad. El navegante era astrónomo y naturalista; el panegirista de la navegación y de un navegante genial tenía paralelamente curiosidades insaciables, sobre todo cuando, como Camoens, también navegó y experimentó todas las emociones de su héroe. Así, me explico psicológicamente que Camoens, hombre del siglo XVI, estrechamente identificado a la mentalidad de los obreros de la epopeya de los descubrimientos, no viese la desproporción estética en que incurría. Pero este can-

to X tiene a la par otros méritos: documenta la elevada inspiración poética de Camoens, que mágicamente transformó en materia de arte una enredada concepción astronómica; atestigua la sabiduría del poeta, y dió al poema un alto interés didáctico.

Es siempre en la clave heroica como Camoens canta la maravillosa acción, seguimiento de causas y de efectos maravillosos. De los portugueses tienen los dioses envidia; por esos celos se siembra la cizaña en la corte celeste; dioses los persiguen, dioses los protegen. Para sobre ellos desencadenar una tempestad, reúnese en la opulenta y profunda corte de Neptuno un consejo de dioses marinos y, por ellos mandados, tenazmente soplan sobre las frágiles carabelas los más furiosos vientos; para impedir la destrucción intentada por esos vientos acude otra diosa: Venus y toda la amorosa compañía. ¿Quién pretende contrariar la travesía de los portugueses y quién por ellos vencido perpetua venganza tomará inexorablemente? Un gi-

gante, dios, que en la guerra de los dioses anduviera. Es siempre en el dominio de la causación maravillosa donde se mantiene el enredo de los *Lusiadas*.

Pero más sorprende el desacertado gusto, incoherencia en medio de la general congruencia del poema, usado en la exposición del sistema del mundo por una diosa, que por su propia boca declara no existir, sólo servir para adornar versos, pero que entretanto mucho puede y todo lo sabe. Esa estancia parece proceder de exigencia de la censura, solícita en guardar la pura ortodoxia:

> Aquí los verdaderos y gloriosos
> Santos están; pues yo, Saturno y Jano,
> Juno y Júpiter, somos fabulosos,
> fingidos de mortal engaño insano.
> Sólo para hacer versos deleitosos
> servimos, y a lo más, el trato humano
> podrá hacer que el ameno ingenio vuestro
> a las estrellas ponga el nombre nuestro (1).

De la simbología camoniana, es la prosopopeya de Adamastor la más genial con-

(1) Trad. Lamberto Gil.

cepción; sin duda la más bella del poema, y una de las más altas creaciones de la poesía humana. Los episodios de los amores y muerte de Inés de Castro y de la batalla de Aljubarrota son grandemente bellos, pero los elementos históricos, sus componentes, son bien conocidos y bien fijos, de modo que limitan el campo de la pura creación individual del poeta. Después, la nota lírica del episodio de la muerte trágica de la amante de D. Pedro es demasiado oratoria para un poeta que repetidas veces, en su poesía lírica, llamó a la puerta de la eterna belleza; y el reverso político, el patriótico, de ese trágico medallón, es muy secundario.

El episodio de Aljubarrota, con la arenga de Nun'Alvares, es ejemplo de la elocuencia vibrante del lenguaje, de la viveza movimentada, de la decisión heroica, intensa e invencible, de aquella imprudencia que un rayo divino esclarece y guia:

> ... son grandes cosas y excelentes
> ocultas a los hombres imprudentes.

Esos episodios son principalmente superficies bellas, opulentamente adornadas y pintadas; pero el Adamastor es la cumbre del genio poético de Camoens y de la imaginación literaria de los portugueses; un perfecto ejemplo de la belleza sublime de la epopeya, que los teóricos del clasicismo no osaban reclamar, la localización y personificación escogida y la historia de ese monstruo que simbolizaba el temeroso Cabo forman un todo único y armónico. El tremendo promontorio que constituyó el mayor obstáculo de la navegación portuguesa para el Oriente, verdadero Cabo de las Tormentas, y después de traspuesto, el más animador triunfo, verdadero Cabo de Buena Esperanza, no podría ser mejor personificado que en un gigante, el mayor, el más horrible de aspecto y proporciones que la fantasía humana creara. El *Atlante* de la Mitología era muy impreciso, inhumano, y por eso inconcebible, casi una abstracción, y los gigantes —caballeros de las novelas en moda—eran

sólo hombres de fuerza extraordinaria. Pero el Adamastor es un gigante humanamente concebible, aunque rebase todas las grandes disponibilidades de esa imaginación perpleja. Es un gigante que abarcamos en todo su conjunto: la figura horrenda y dominadora cerrando los mares, y su historia triste. Sobre todo, su historia triste es de una conmovedora belleza que hace enternecer y pone en esa roca abrupta y espantosa una crispación humana, una vibración de amor, de aquel Amor, eterno causante de todo el bien y de todo el mal, cuyos arcanos nunca hollados, en lengua portuguesa, nadie recorrerá con tanta seguridad como Camoens. Cumpliendo siempre rigurosamente su propósito de sujetar todo el maravilloso enredo a una causación también maravillosa, el poeta nos cuenta, nos explica muy coherentemente por qué allí se encontraba aquel gigante, en tan desviado rincón del mundo, alejado, aislado y peligroso a más no poder, hasta para un dios. El gigante estaba allí...

porque amara, y por amor se rebelara contra Júpiter, rey de los dioses. ¡Qué efectos sorprendentes de belleza sublime nos dió Camoens en este cuadro de los más atrevidos contrastes! Llenando el horizonte y oscureciendo el mar inmenso, la figura colosal del promontorio, todavía mal perdidas las antiguas formas humanas; sobre las olas gigantescas, débiles y apocados los navíos de los portugueses; y de las cavernosas profundidades, una voz para henchir el espacio rugiendo coléricas amenazas, y luego, blandamente, decir una delicada historia de amor que enterneciera, humanizara hasta la infantilidad y el llanto la extinguida alma de ese gigante.

Y ¿quién sacará de su silencio milenario esa voz? ¿Quién, después de Júpiter, con él medía fuerzas y lo vencía, como sólo Júpiter lo venciera? ¿Quién, venciéndolo ahora, vencía al propio Júpiter omnipotente, por cuyo mandato él guardaba aquel paso? Los portugueses. Por eso digo que el propósito épico de engrandecimiento de la gente por-

tuguesa, en ninguna otra parte se cumplió con tan genial expresión como en esta creación del Adamastor—bella como ninguna otra de Camoens—, por servir con insuperable exactitud a ese propósito, o por el delicado contraste entre la fuerza potente de ese gigante y la tierna pasión que por Tetis concibe; el contraste de la audacia de ese monstruo rebelado contra Júpiter, que es al fin juguete de una frágil diosa «única, desnuda».

Otra creación camoniana de gran belleza y también originalmente camoniana es la del viejo del Restello, fase opuesta al heroísmo caballeresco. La filosofía de ese anciano, filosofía vulgar, más tan profunda y tan desdeñada, siempre vieja por ser repetida, siempre nueva por no ser oída, la desilusión escéptica y el buen sentido conservador, forma un feliz y humanísimo contraste con todo el furor del heroísmo, que bate las estancias del poema, contraste que treinta y tres años, después, desenvuelto bajo forma narrativa y

pintoresca, daría materia a otra obra de genio: el *Don Quijote.*

Psicólogo, como lo vimos en las líricas; pensador, como se revela en todo el conjunto de su obra, y, particularmente, en las muchas sentencias agudas y profundas, en lenguaje lapidario, que esmaltan el poema; narrador habilísimo, observador y descriptor incisivo y flagrante, Camoens hizo converger todos los elementos que podían servir a la elaboración de la obra; pero ninguno le sirvió tan bien, además de su genio creador de símbolos e imágenes, como ese deslumbrante don del lenguaje intenso, hipérboles que abultan las proporciones, perífrasis que exaltan la vulgaridad, lenguaje vibrante y elocuente hasta el entusiasmo, a la gloriosa exageración. Y esos efectos magníficos de su estilo los consiguió el poeta no por medios artificiosos, adjetivos sonoros, la música engañosa de las palabras, más en pleno connubio de sentido y expresión; es el sentimiento que sube a las alturas todavía no alcanzadas en

la vieja gama de los afectos, y con él la expresión que lo viste. El es quien creó toda una teoría de aforismos, formas petrificadas que se incorporaran en el lenguaje común.

El espíritu de Camoens poseyó una genial receptividad. Pudo adueñarse con seguridad admirable de la cultura de su tiempo, así la científica como la literaria, la extranjera como la nacional. Su poema ha podido resistir los más penetrantes análisis. Estudiándosele las fuentes, hállase la abundancia de autores que manejó, el cuidado con que abonó sus afirmaciones en un poema que, siendo obra de arte, no dejaba de ser obra histórica en cuanto a los materiales con que se tejía; pero también se admirará la metamorfosis que tales materiales sufrieran al cambiarse en las inspiradas estrofas del poeta.

Fué el ilustre profesor José María Rodrígues quien apuró muchas de las fuentes literarias de los *Lusiadas*, sirviéndose para su busca del método que podemos llamar esti-

lométrico—el cual precisará todavía ser completado por otro que considere no sólo el lenguaje, sino también la propia contextura de la ficción—. Camoens idealizó emociones personales y asimiló bien personalmente cuanto leyó, cuanto vió, cuanto sufrió, y el contraste entre el origen de su creación y el último vuelo de su imaginación es el que nos puede dar la medida de su genio.

En este aspecto más vasto, pero en el estado de casi completo desconocimiento de su vida, en que nos encontramos, las principales fuentes literarias de los *Lusiadas*, que son una epopeya clásica, fueron los modelos de la antigüedad. Pero más restrictivamente, en cuanto a la forma y a los materiales históricos, sus fuentes son: el arqueólogo Andrés Falcão de Rezende, poeta latinizante, creador de la palabra *lusiadas* en el sentido de hijos de Luso, mítico fundador de la Lusitania, o portugueses, al cual Rezende fué Camoens a buscar todavía las noticias que suministra sobre la vieja Lusita-

nia; los cronistas Duarte Galvão—éste responsable de algunos yerros históricos del poema—, Fernão Lopes, Ruy de Pina, Damián de Goes, Lopes de Castanheda y Juan de Barros, de los cuales tomó toda la contextura histórica; el poeta Antonio Ferreira, a quien tuvo por enemigo, y el novelista Francisco de Moraes, de los cuales recibió modos de decir, novedades estilísticas que perfeccionó. De los extranjeros, además de los épicos clásicos, fueron Petrarca, Bocaccio, Ariosto, Marco Antonio Sabellico los de mayor contribución.

Alejandro Humboldt (1769-1819), en su famoso cuadro del universo, *Kosmos*, resalta la fidelidad y la elevación del sentimiento de la naturaleza de los *Lusiadas*. Merece ser aquí archivada esa página del panegírico camoniano:

«Aquella peculiar concepción de la naturaleza que tiene su origen en la propia observación, brilla, en el más alto grado, en la gran epopeya nacional de la literatura

portuguesa. Respírase como un aroma de flores de la India a través de todo el poema, escrito bajo el cielo de los trópicos, en la gruta de Macao y en las islas Molucas. No me compete confirmar la atrevida opinión de Federico Schlegel, según la cual los *Lusiadas* de Camoens «superan en mucho a Ariosto en colorido y riqueza de imaginación»; sin embargo, como observador de la naturaleza, debo añadir que, en las partes descriptivas de los *Lusiadas*, nunca la inspiración del poeta, el ornato del lenguaje o los suaves acentos de melancolía perjudican la precisión de la pintura de los fenómenos físicos; antes, como sucede siempre que el arte brota de fuente pura, realzan la viva impresión de grandeza y verdad de los cuadros de la naturaleza. Son inimitables en Camoens las descripciones de la eterna correlación entre cielo y mar, entre las nubes multiformes y sus *processus* meteorológicos y los diferentes estados de la superficie del Océano. Muéstranos esta superficie, ora cuan-

do blandos vientos la arrugan y las cortas olas brillan espejando los rayos de luz que en ellas brincan, ora cuando los navíos de Coelho y Pablo da Gama, en una terrible tempestad, luchan con los elementos desencadenados. Camoens es, en el propio sentido del término, un gran pintor marítimo. Como guerrero combatió en las faldas del Atlas, en tierras de Marruecos, en el Mar Rojo y en el Golfo Pérsico; dos veces dobló el Cabo, y durante diez y seis años observó en las costas de la India y de la China, con el profundo sentimiento de la naturaleza de que estaba dotado, todos los fenómenos del Océano. Describe el eléctrico fuego de San Telmo—Castor y Pollux de los antiguos marineros griegos—, «luz viva que la gente marinera tiene por santa»; describe la tromba amenazadora en su desenvolvimiento sucesivo; ve «levantarse en el aire un pequeño vapor de sutil humo y del viento traído rodearse», donde desciende en delgado caño que se va acrecentando y se alarga cuando

«los grandes golpesde agua en sí absorbía»; la nube negra que sobre él se espesa:

Mas, después que del todo al fin se hinchiera,
el fin que al mar llegaba lo recoge;
por el cielo lloviendo va ligera,
porque con su agua misma al mar lo moje.
El agua vuelve al mar do la cogiera;
mas de sal tanta como se despoje (1).

«Vean ahora los sabios de la escritura», dice el poeta (y lo dice zumbonamente, burlándose casi hasta de los tiempos modernos), «que secretos son estos de Natura», ya que guiados «sólo por puro engaño y por ciencia» juzgan por falsos o mal entendidos, los casos que cuentan:

«los rudos marineros.»
que tienen por maestra la larga experiencia»

Pero el talento del inspirado poeta para describir la naturaleza no se manifiesta sólo en los fenómenos aislados; brilla igualmente cuando abarca grandes masas de una vez. El tercer canto dibuja en pocos trazos la con-

(1) Trad. Lamberto Gil.

figuración de la Europa, desde las regiones más frías hasta el reino lusitano y el estrecho que «se ennoblece con el extremo trabajo del Tebano». Hace constante alusión a las costumbres y civilizaciones de los pueblos que habitan esta tan recortada parte del mundo. De la Moscovia, del Imperio alemán y «otras varias naciones que el frío Rhin baña», pasa rápidamente hacia los deliciosos campos de la Hélade, «que crearon los pechos elocuentes y los juicios de alta fantasía». En el canto X ensánchanse los horizontes. Tetis conduce a Gama a un alto monte para descubrirle los secretos de la *maquinaria del mundo* y el curso de los planetas, según el sistema de Ptolomeo. Es una visión al estilo del Dante; y como la Tierra es el centro de todo el movimiento, expone por fin, en la descripción del globo terrestre, cuanto se sabía de los países entonces descubiertos y de sus producciones. No se trata ya de describir sólo la Europa como en el canto tercero; todas las partes del mundo

pasan en revista, siendo hasta nombradas las tierras de Santa Cruz (Brasil) y las costas descubiertas por Magallanes, «de hecho en verdad portugués, aunque no en la lealtad».

Si alabé a Camoens principalmente como pintor marítimo, fué para significar que la vida terrestre lo había atraído menos intensamente. Ya Sismondi nota, con razón, que el poema entero no contiene vestigios de cualquier observación sobre la vegetación tropical y su aspecto fisonómico. Son apenas mencionados los perfumes y productos comerciales. El episodio de la isla encantada ofrece sin duda la más deliciosa pintura de un paisaje; pero la vegetación está formada, como exige una isla de Venus, de «mirtos, cidros, limones odoríferos y granados», todo propio del clima del Sur.»

Este pormenor, la flora de los *Lusiadas*, fué estudiado principalmente por el conde de Ficalho, botánico de profesión, que reconoció ser ciertos sus conocimientos de la flora tropical, de la que enumera decenas de es-

pecies, caracterizadas con justeza y sobria elegancia. Sólo claudicó, en cuanto a la geografía botánica, al localizar la isla de los Amores en los mares de Oriente, poblada de especies mediterráneas, de las que el poeta ya observaría detenidamente en su patria y viera idealizadas en las bucólicas de los clásicos. Pero lo hace de propósito —Humbold bien lo vió—, porque la idea de un lugar edénico lleno de delicias que quería ofrecer a los descubridores portugueses sólo la comprendía su espíritu en tanto fuese colorida y adornada como un rincón de la patria añorada. Hacer lo contrario sería sacrificar al exotismo la tranquilidad de emoción de los fatigados marineros.

La fauna de los *Lusiadas*, aun cuando menos que su flora, es también variada y científicamente exacta. El poema cataloga cuarenta y cuatro especies animales, o para valerse de ellas en sus más usadas imágenes cuando describe la bravura indómita de los portugueses, o para caracterizar los lejanos

parajes por donde navegaban los marineros de Vasco da Gama.

Al poema camoneano le siguieron otras tentativas de ese género, legítimamente justificadas, ya por ser la epopeya uno de los géneros más nobles del gusto clásico, ya en la exuberancia de materia épica nacional que a los poetas de ingenio se ofrecía y todavía próximamente sugeridas por el éxito de los *Lusiadas*.

Jerónimo Côrte Real (?-1588) publicó en 1577 el *Successo do Segundo Cérco de Diu* y en 1576 la *Felicissima victoria concedida del cielo al señor Don Juan d'Austria en el golfo de Lepanto*, y en 1594, en edición póstuma, por diligencias de Antonio de Sousa, apareció el *Naufragio e lastimoso successo da perdição de Manuel de Sousa e de doña Leonor de Sá, sua mulher e filhos*. Luis Pereira Brandão (?-?) escribió el poema *Elegiada*, sobre la guerra y muerte del rey Don Sebastián, aparecido en 1588, y Francisco de Andrade (?-1614), el *Primeiro Cérco de Diu*.

Los dos poemas sobre los cercos de Diu y el otro sobre el naufragio de Sepúlveda, son como pormenores de episodios ya contenidos en los *Lusiadas* en el lugar y papel que les correspondían como piedras del gran edificio: los dos cercos entre las profecías oídas en la Isla de los Amores y el naufragio en el caudal de venganzas que el Adamastor anunció que infligiría a los portugueses. Sacarlos de ese lugar para constituir materia de largos poemas sólo sería legítimo cuando ellos revistiesen un humano interés superior, la cumbre del significado episódico, pero esa transfiguración no sabían los poetas operarla, o no la comportaban tales temas. Son, por eso, sólo narraciones poéticas complicadas por la intervención mitológica y por los artificios de la composición literaria. Estos redúcense en la *Elegiada*, que es una narración cronológica de la derrota de Marruecos, materia del todo destituída del espíritu épico, que es el orgullo de la victoria. Cuanto se contiene de bueno en la pintura, en la

simbolización o en el estilo de esos poemas, ya está comprendido con relieve inexcusable en los *Lusiadas*.

En los siglos inmediatos no se estancó esa *vis épica*, que aparece como una de las características de la literatura portuguesa, representada no sólo en las epopeyas, sino en géneros muy diversos. El siguiente cuadro cronológico da un elenco de la producción épica narrativa posterior a los autores anteriormente anotados como más próximos a Camoens:

1609.—*Condestabre*, Francisco Rodrígues Lobo;

1611.—*Alfonso Africano*, Vasco Mousinho de Quevedo de Castello Branco;

1618.—*España libertada*, Bernarda Ferreira de Lacerda;

1623.—*Novissimos do Homem*, D. Francisco Child Rolim de Moura;

1625.—*Poema del angelico doctor Santo Thomas*, Manuel Tomaz;

1634.—*Malaca conquistada*, Francisco de Sá de Menezes;

1635.—*Insulana*, Manuel Tomaz;

1636.—*Ulyssea*, Gabriel Pereira de Castro;

1638.—*Macabeu*, Miguel da Silveira;

1640.—*Ulyssipo*, Dr. Antonio de Sousa de Macedo;

1667.—*Virginidos*, Manuel Mendes de Barbuda e Vasconcelos;

1671.—*Destruição de Hespanha*, Andrés da Silva Mascarenhas;

1699.—*Viriato trágico*, Blas García de Mascarenhas;

1701.—*El Nuevo Mundo*, Francisco Botelho Moraes de Vasconcellos;

1712.—*Alfonso*, del mismo autor.

Las obras anotadas en este elenco van en una degeneración, siempre mayor, tendiendo hacia el anonimato y hasta la insignificancia hasta llegar a poemas puramente narrativos y retóricos, como la *Zargueida*, de Medina, ya en el siglo XIX. Merecen atención *Alfonso Africano*, *Malaca conquistada*, *Ulyssea* y *Viriato trágico*, éste sobre todos.

Hombre que vivió largamente una vida

activa y que debió cuanto fué al duro aprendizaje de la realidad, Blas García de Mascarenhas (1596-1656) sabe imprimir en su poema visos profundos de realidad. Su adjetivación, sus imágenes y sus descripciones no son los lugares comunes de los poetas seiscentistas, formados en la lectura de otros poetas y los ojos puestos en ellos para servilmente imitarlos; el autor de *Viriato trágico* pide a su experiencia del mundo real y a su observación las imágenes, los epítetos, las descripciones. Aproximóse a la naturaleza y con eso, no obstante las otras muchas disparidades, fué más camoniano en la manera artística que todos los épicos de los siglos XVI y XVII.

A principios del siglo XIX hubo un poeta que tuvo la obsesión de destronar a Camoens y de sustituir a los *Lusiadas* con un poema de la misma materia, pero conforme a las reglas clásicas con más perfecta métrica. Fué José Agostinho de Macedo (1761-1831), que, en la preocupación formalista de la Arcadia,

escribió el *Gama*, que después refundió en el *Oriente*. Y no contento con la laboriosa composición del poema, obedeciendo a ese propósito de emulación, todavía expuso en disertación crítica sus razones anticamonianas, a las que, cerca de un siglo después, un erudito, el investigador Ramos Coelho, tuvo la ingenuidad de replicar.

LA LVSIADA

DE EL FAMOSO POETA
Luys de Camões.

TRADVZIDA EN VERSO CAstellano de Portugues, por el Maestro Luys Gomez de Tapia, vezino de Seuilla.

DIRIGIDA AL ILLVSTRISSImo Señor Ascanio Colona, Abbad de Sancta Sophia.

Con priuilegio.

EN SALAMANCA,

En casa de Ioan Perier Impressor de Libros. Año de M.D.LXXX.

VI

Las cartas de Camoens

Las cartas atribuidas a Camoens son de las pocas cartas familiares que la literatura portuguesa del siglo XVI conserva. La epístola poética, en tercetos o quintillas, y con una intención crítica, es la que fué abundante, teniendo en Sá de Miranda y en Antonio Ferreira sus principales cultivadores. De cartas familiares, sin aquella preocupación literaria, sólo por coincidencias artísticas, por la fluencia del decir, por lo pintoresco, consérvanse las *Cartas portuguesas*, de D. Jerónimo Osorio, último obispo de Silves (1506-1580), así llamadas para distinguirlas de las que en latín, con deliberado carácter literario dirigió en 1567 a Isabel de Inglaterra, exhortándola a volver al catolicis-

mo. Son cartas de gran interés por las materias abarcadas. En una de ellas procura disuadir, con gran inteligencia política, al rey Don Sebastián de la jornada a Africa, y en otra nota la influencia de los preceptores jesuítas en el ánimo del rey; la cual apareciendo anónima, no se puede considerar incontrovertiblemente obra del obispo. Estas cartas, como otras del siglo XV, dirigidas por el embajador Lope de Almeida al rey Alfonso V, a cuya hermana, Doña Leonor, acompañara en su casamiento con Federico III de Alemania, no fueron apreciadas en su tiempo, ni siquiera compiladas en volumen. Las de Lope de Almeida sólo las divulgó D. Antonio Cayetano de Sousa, en 1739, y las de D. Jerónimo Osorio las aprovechó Diego Barbosa Machado para sus *Memorias de El Rei Don Sebastião*. La primera recopilación intencionada de cartas familiares portuguesas es la de las de D. Francisco Manuel de Mello, hecha en 1664 por Antonio Luis de Azevedo.

La teoría de la carta, que en Francia, en

el siglo XVIII, adquiere fueros de género literario, la dió en aquel país Richelet (1631-1698), cuando la correspondencia epistolar tenía ya su público favorito y su abundante bibliografía. En Portugal sucedió lo contrario: antes que el público viese los primeros monumentos de la epistolografía literaria, apareció su teoría, condensada y expuesta por Rodrígues Lobo en su *Côrte na aldeia*, de 1619.

Las nueve cartas atribuídas a Camoens —comprendidas en ellas la *Satyra do torneio*—, son algunas veces de una gran oscuridad por su abstracción. Conceptuosas hasta la agudeza culteranista, reflejan cierto pesimismo moral y un gran negativismo en la apreciación del ambiente social de Lisboa y de Gôa, mayormente de los tipos femeninos. El castellanismo de las lecturas de Camoens, encuéntrase a cada paso en frases, sentencias y versos que cita. Su abstracción no les da interés biográfico, por el contrario, llenaría de perplejidad al exégeta que de ellas se

amparase, porque en la tercera de ellas se dice «ciudadano de Oporto», y en la séptima habla «de ir este año a Coimbra, a restituirme a los aires en que me crié», afirmaciones que contradicen la seguridad con que Manuel Correa y los primeros comentadores le dieran por natural de Lisboa.

Su concepto de la sociedad de Gôa, capital del imperio portugués de Oriente, desde su conquista, en 1515, por Alfonso de Alburquerque, merece ser comparado con el que Bocage profirió más de dos siglos después, porque denota coincidencia de juicios entre Camoens y un poeta tan devotamente camoniano. Escribe Camoens en la primera carta: «De la tierra os sé decir que es madre de villanos ruines y madrastra de hombres honrados». Bocage nos dejó muchos sonetos de sus peregrinaciones por el Asia, en que se encuentra la misma fobia de la pequeña cosmópolis goana, señaladamente en el que comienza:

Yo vine coronar en ti mis desventuras
como el mísero Ovidio entre los getas.
¡Tierra sin ley, madrastra de poetas!
¡Madre imbécil de bazas creaturas!

Es particularmente notable la carta tercera por su contenido filosófico: un gran desdén hacia la vida terrenal, precaria, breve y, por única consolación de ella, el obrar bien. Es, sin la simbología del sueño, la misma disposición de Calderón de la Barca. Son luminosos los pasos siguientes, bien de acuerdo con el pensador profundo de tantos versos de los *Lusiadas:* «Ahora o se ha de vivir en el mundo sin verdad o con verdad sin mundo. Y, para más exactitud, preguntadle de dónde viene; veréis que algo tiene en el cuerpo que le duele. Ahora, templadme esta gaita, que ni así ni asá hallaréis medio real de descanso en esta vida; ella nos trata solamente como ajenos de sí, y con razón:

Pues tan sólo nos es dada
porque ganemos con ella
lo que sabemos,

si se gasta mal gastada,
juntamente con perdella
nos perdemos.

En fin, esta mi señora, siendo la cosa por quien más hacemos, es la más mezquina alhaja de que nos servimos. Y, si queremos ver cuán breve es:

Ponderemos y veamos
qué ganamos en el ser
los que nacemos.
Veremos que no ganamos
sino algo de bien hacer,
si lo hacemos.

Y por eso, teniendo en cuenta:

Que este será el porvenir,
atesoremos,
pues no sabemos de cierto
cuándo nos han de pedir
que paguemos».

Sólo las cartas cuarta y quinta tienen destinatarios: una, Doña Francisca de Aragón; otra, Don Francisco de Almeida, que quiso fomentar la reacción nacional contra Feli-

pe II. De la quinta queda apenas un fragmento, en que el poeta consigna la singular coincidencia del avecinarse de su muerte y de la pérdida de la autonomía patria: «Y así acabaré la vida y verán todos que fui tan aficionado a mi patria que no solamente me alegré de morir en ella, sino de morir con ella». Esta frase habrá sugerido el cuadro de Domingo Antonio de Sequeira, *A morte de Camões*, expuesto en 1824, en el Salón de París, premiado por Carlos X y por éste ofrecido a Pedro I del Brasil; después, habiendo con Doña Francisca, princesa de Joinville, regresado a Europa, fué probablemente destruído en el incendio de las Tullerías, en 1871. Y en el fragmento epistolar o en el cuadro de Sequeira se habría inspirado Garrett al escribir los versos últimos de la biografía elegíaca de Camoens:

Y ya al postrer aliento: ¡Oh Patria, al menos muero contigo!... *Y expiró con ella.*

Las cartas alternan entre el tono satírico

y amargo del desheredado de la fortuna y la melancolía profunda del hombre que atribuye a la vida vastas perspectivas morales y procura erguirse a perennes valores fuera del terreno efímero. Y esta segunda disposición de ánimo está bien de acuerdo con el tenor espiritual del poeta de los sonetos y de las canciones. Tal acuerdo es para mí un poderoso argumento a favor de la autenticidad, porque no hay temperamento literario tan camoniano que pueda cargar a final del siglo XVI y en el XVII con las responsabilidades de un *pastiche*. Mas esto es evidentemente pura sensibilidad estética; subjetivismo, por tanto, que es cosa muy diferente de la prueba documental. Si llevásemos nuestro escéptico criticismo hasta el fin, habríamos de dudar de la autenticidad camoniana de todo lo póstumo, esto es, de todo lo que no sea la oda de los *Coloquios dos Simples*, de García da Orta; las dos poesías de la *Historia da Provincia Santa Cruz*, de Magalhães Gandavo, y el poema de los *Lusiadas*.

VII

Sobre el «idearium» de Camoens

Muchos son los pasajes de la obra camoneana, de los *Lusiadas* principalmente, esmaltados por sentencias morales y pensamientos políticos, que se podrían organizar en un pequeño *idearium*, precioso por la solidez y profundidad de los conceptos y por la luminosidad de la forma.

Ese *idearium* refleja la dualidad espiritual de Camoens, mente cultísima, señora del más seguro saber de su tiempo y soldado brioso que exaltó y practicó el heroísmo. El estaba orgulloso en confesar ese dualismo de aptitudes, el de la espada y el de la pluma. Tres pasajes luminosos de los *Lusiadas* traducen este altanero sentimiento:

Una mano en la pluma, otra en la lanza,
una mano a la espada, otra a la pluma:
para serviros, el armado brazo;
para cantaros, la inspirada mente.

Pero el manejo de la espada no limitara su aprecio a los servicios literarios por el contrario, repetidamente se quejó de la escasa estima que los reyes y los grandes del mundo concedían a las letras. No se olvidó Nicolás Tolentino, ni ningún panegerista suyo de anotar a Camoens como antecesor del antequerimiento para rehabilitar la dignidad artística, tan maltratada por el autor del *Passeio*. Verdaderamente, Camoens se queja de la falta de protección a las letras, que afirma ser un deber de los reyes y de los jefes, y que él bien conocía la ética y la psicología del mando lo mostró en más de un lugar de su poema:

Quien valerosas obras ejercita,
al ajeno loor muy pronto incita.

La gloria de mandar es vana en boca del viejo del Restello, mas es «amarga y bella»

cuando el poeta exprime su propio sentir. Elevóse a los acentos más heroicos para ensalzarla, pero sabe anteponerle la mediocridad resignada, según las palabras del viejo intérprete del alma popular sin vuelos:

¡Oh gloria de mandar! ¡Vana codicia
de aquesa vanidad que llaman fama!
¡Oh fraudulento gusto, que se vicia
con la aura popular, que honra se llama!
¡Qué castigo tan grande, qué justicia
haces en el mortal que mucho te ama!
¡Qué crueldades, qué riesgos, qué tormenta,
qué muerte el infeliz experimenta!
Dura perturbación de alma y de vida,
fuente de desamparos y adulterios,
sagaz consumidora conocida
de hacienda, de ciudades y de imperios;
llámante ilustre, noble, esclarecida,
siendo digna de infames vituperios;
llámante fama y gloria soberana.
¡Nombres para engañar la especie humana!
¿A qué nuevos desastres determinas
conducir este reino y estas gentes?
¿Qué peligros, qué muerte le destinas,
con el disfraz de un nombre preeminente?
¿Qué promesas de reinos y de minas
de oro, que le darás tan fácilmente?
¿Qué fama le prometes, y qué historias,
qué coronas, qué triunfos, qué victorias? (1).

(1) Trad. Lamberto Gil.

En moral y religión, o bien en política, el pensamiento camoniano se caracteriza por una grande y sincera independencia. Más de una vez sus versos traducen dudas que su espíritu a sí mismo presenta; y las opiniones más ortodoxamente disciplinadas reciben de esa sinceridad, cautelosa y proba limitación que tiñe de un melancólico matiz de pesimismo su *idearium*, principalmente cuando trata del «necio pueblo humano».

Lealísimo a su rey, acatador de todas las prerrogativas de la realeza, como un buen hijo del Renacimiento, nunca perdiera ocasión de anotar los severos deberes del rey y, de un modo general, de los jefes, y la influencia de potenciación espiritual ejercida por el rey:

> Porque un cobarde rey, a los más bravos
> hace cobardes...
>
> El rey nuevo os retorne vuestras fuerzas,
> pues diz que con el rey muda la gente.

Su modo de pensar sobre los consejeros

privados del rey es, en forma lapidaria, la esencia de los tratadistas del derecho público y de los teóricos del poder absoluto:

¡Oh, cuánto debe el rey que bien gobierna,
mirar que consejeros y privados
de fiel conciencia y de virtud interna
y de sincero amor sean dotados!
Porque, como está puesto en la superna
silla, no puede nunca de apartados
negocios, haber cuenta más entera
que la que da la lengua consejera.
Ni tampoco diré que busque tanto
recato la conciencia limpia y cierta,
que se envuelva en humilde y pobre manto
donde ambición acaso ande encubierta.
Si cuando un hombre justo y hasta santo
en negocios del mundo poco acierta,
¡qué mal podrá con ellos tener cuenta
la inocente virtud, en Dios atenta!

Al lado de su lealtad realista declara repetidamente su demofilia:

No creais, ninfas, no, que fama diese
a quien al bien común y de su rey
su mezquino interés antepusiese,
enemigo mortal de toda ley;
no cantaré a ninguno que quisiese,
por ambición, subir sobre la grey,
para poder, con torpes ejercicios,

usar más largamente de sus vicios (1).

. . . . . .

Ve un compañero tuyo, así en los hechos
como en el galardón augusto y duro;
en ti y en él se ven los nobles pechos
venir a estado humilde, bajo, oscuro,
y en miseria morir, y en pobre lecho,
aunque a la patria fueseis fuerte muro;
esto pasa en los pueblos do los reyes
mandan más que verdad, justicia o leyes;
esto lo hacen los reyes, que embebidos
en la blanda apariencia que contenta
dan los premios por Ayax merecidos
de la lengua de Ulises, fraudulenta (2).

Y si dogmáticamente proclama que:

¡Aquello que algún rey tiene mandado
no puede ser por nadie derogado.

hace corresponder a los deberes de sumisa obediencia por parte de los vasallos y subordinados los deberes de íntegra previsión por parte del rey y de los jefes:

destos trabajos graves y temores
alcanzan los que son de fama ansiosos
honra inmortal y grados los mayores.

(1) Trad. M. de L.
(2) Trad. Lamberto Gil.

No reposando siempre en los añosos
troncos nobles de sus antecesores
no en los dorados lechos, entre finos
despojos de Moscovia, cebellinos.
No con manjares nuevos y exquisitos,
no con paseos blandos, perezosos,
no con varios deleites infinitos,
que afeminan los pechos generosos;
no con nunca vencidos apetitos,
que la fortuna ofrece, tan gustosos,
que despertar no quiere el que reposa
para alguna obra heroica y virtuosa.

Así, el que quiera, con el don de Marte,
imitar los ilustres e igualarlos;
con la mente volar a toda parte,
adivinar peligros y evitarlos;
con militar ingenio y sutil arte,
entender los contrarios y engañarlos;
preverlo todo; nunca alabaré
al capitán que diga: «No pensé».

El mismo espíritu político lo lleva a declarar el valor del sentido de las oportunidades:

Porque siempre por vía irá derecha
quien del tiempo oportuno se aprovecha.

Y ese oportunismo político no le entibiará la alabanza de la gloria, el excelso espíritu

heroico, cantado en todos los tonos. En versos lapidarios censura la prepotencia, pero exalta la tenacidad, el amor a la gloria y la audacia como ejemplificamos en el pequeño florilegio de conceptos que reproducimos:

... Es flaqueza
desistir de la cosa comenzada.

... el generoso espíritu, y valiente
entre gentes tan pocas y medrosas,
no muestra cuanto puede, y con razón,
que es flaqueza entre ovejas ser león.

Hace altos a los hombres, y famosos
la vida, que se pierde y que peligra,
que cuando el miedo infame no fenece,
se extiende más, si menos permanece.

... no deje de tener apercibido
ninguno a grandes obras siempre el pecho;
que, bien por esta, bien por otra vía,
no perderá su precio y su valía.

Es profundo el cristianismo de Camoens, confesado a cada paso, cristianismo de alma, no de formalismo, es como aquel que Vasco da Gama confiesa en Mozambique al gobernador moro:

De este Hombre-Dios, excelso e infinito
los libros, que tú pides, no traía,
que bien puedo excusar traer escrito
lo que en el alma impreso andar debía.

Mas el cristianismo altamente espiritualizado de Camoens, no impidió que su espíritu fluctuase entre posiciones muy varias ante el fluir de la vida. Lo vemos en los *Lusiadas*, en sus reflexiones de comentario a la acción del poema, esto es, en sus confesiones más subjetivas, oscilar del optimismo fatalista al pesimismo sobre las eficiencias de la virtud; debátese entre la resignación a la voluntad y a los designios misteriosos de la providencia, y unas curiosidades interrogadoras e insatisfechas algunas veces teñidas de desolado agnosticismo. Tanto cree en la inevitable victoria del bien como en el magno poder del mal; tanto busca inspiración en las fuentes interiores de su alma cristiana como en la experiencia amarga, que envenenaba la cristalinidad de esas fuentes. Y es esa fluctuación espiritual que da más vida a su poe-

ma, lo hace palpitar con un alma bien llena del pensamiento de Dios, pero bien amargada de realidad. Ama a Dios y declara que no lo puede comprender; sabe que cuanto ocurre en el mundo es su designio, pero no logra comprender la lógica finalidad de ese infinito encadenamiento de sucesos. Esta oscilación de su sentir cristiano y humano, metafísico y realista, tradúcese en versos sonoros y profundos. ¿Por qué se extiende la falsa fe en lugar de la verdadera? ¿Por qué triunfa el mal? ¿Por qué se conjuran los hombres y los elementos contra el hombre, en todas partes inseguro? No lo sabe el poeta. Y esas magnas interrogaciones se levantan aun hoy al «necio pueblo humano», que si algunas veces las formuló más filosóficamente, rara vez con igual intuición poética. Acompañemos ese fluctuar:

Cualquiera piensa entonces y se fija
En esta gente y su manera extraña:
Y cómo aquellos que al error se dieran
Tanto por todo el mundo se extendieran.

... que nunca ha de causar envidia ajena
el bien, que a quien merece, el cielo ordena.

¡Oh, secretos de aquella Eternidad
Adonde el juicio humano no alcanzó!
¡Que nunca falte un pérfido enemigo
Y sea aquel que amaste como amigo!
¡Oh, peligros gravísimos y grandes!
¡Oh, senda de la vida nunca cierta!...
. . . . . .
¡Tanta furia en el mar y tanto daño!
¡Tantas veces la muerte apercibida!
¡Tanta guerra en la tierra, tanto daño
Tanta necesidad aborrecida!
¿Dónde podrá acogerse un ser humano?
¿Do segura tendrá la corta vida,
Que no llegue a indignar al alto cielo
Contra un bicho rastrero y pequeñuelo?

¿Quién podría del mal que le amenaza
Filtrarse sin peligro, sabiamente,
Si del cielo la guarda soberana
No acudiese a la flaca fuerza humana?

... pues ni saber humano ni prudencia
Engaños tan ocultos no alcanzara.
¡Oh, Tu, guarda Divina, ten cuidado
De quien si ti no puede ser guardado!

... más pena en tal caso, claramente,
El auxilio de Dios, que no la gente.

Así van alternando el tiempo airado,
El bien y el mal, el gusto y la tristeza.
¿Quién vió siempre un estado deleitoso?
¿O quién vió a la Fortuna hecha firmeza?

... el pesar tendrá firmeza;
Mas muda presto el bien Naturaleza...

... ningún grande bien se alcanza
Sin gran persecución, y en cualquier hecho
Sigue el temor de cerca a la esperanza,
Siempre anhelosa dentro de su pecho.

... La verdad es bien fácil de entenderse.

... ocultos son de Dios los altos juicios!
Gentes vanas, que no nos entendieran,
le llaman o Fortuna oscura,
Siendo la providencia de Dios pura.

Quien hace injuria vil y sin razón
Con fuerzas y poder en que está puesto,
No vence, que victoria verdadera
Es saber observar justicia entera.

... lo que es Dios ninguno entiende,
que a tanto nuestro ingenio no se extiende.

También sobre el amor contienen los *Lusiadas* toda una filosofía, desde el cuadro de gran composición, como la pasión y muerte de Inés de Castro hasta la teoría psíquica, formulada con la más experimentada introspección. Las fatalidades del amor, la molicie que él puede producir en las almas de blan-

do temple, el abandono de la razón a él, sus magias poderosas y su mal empleo, a todo alude Camoens en su personal comentario a los varios cuadros históricos que ante nosotros evoca. Pero la mayor profundidad y la expresión inmarcesible guardólas para los sonetos y para las canciones de amor.

En su epopeya los acentos más inspirados son para alabar el heroísmo, para aquel ánimo ardoroso que en toda parte se afinca con vigor, para quien, bajo la protectora mirada de Dios, nada es imposible:

... toda la tierra es patria para el fuerte.

El corazón sublime, el regio pecho
Ningún caso eventual por grande tiene.

VIII

Los estudios camonianos

La vida y la obra de Luis de Camoens han sido objeto de acabado estudio. En torno de los *Lusiadas* gravita buena parte de la crítica lusitana, que al poema dió alguna de sus más eruditas páginas de exégesis, de estilística y de investigación, y de sus más hermosas páginas de alta interpretación, de impresionismo estético y de resurrección histórica. Una antología de los estudios camonianos sería simultáneamente una antología de la crítica portuguesa, a la que no faltaría su significado político, porque el culto camoniano fué calor benéfico que acompañó al espíritu nacional en momentos agudos. Camonianista fué Juan Pinto Ribeiro, uno de los promotores de la Restauración de 1640; camo-

niano fué el ambiente moral de los emigrados portugueses del primer cuarto del siglo XIX, a que dió expresión Garrett con su poema biográfico *Camões*.

El tricentenario de la muerte del poeta, en 1880, celebrado con toda magnificencia, fué una exaltación de civismo y una protesta renovadora. Y todavía hoy, los espíritus de menguada fe, pueden poner a prueba la magia de sus versos, y les extraen lecciones de análisis introspectivo que conducen al dominio de la propia conciencia y al amor de la personalidad, del espíritu heroico. Se podría parafrasear el dicho lapidario de Francis Bacón: «Poca ciencia aparta de Dios; mucha, conduce a El». Sea paralelamente, perdonada la desproporción, porque en el culto camoniano hay alguna cosa de espiritualidad religiosa—poca literatura aparta de Camoens, pero mucha literatura nos hace regresar a él—. He aquí porque la mente moderna, empapada de literatura, ya con más justa noción de los valores literarios

y más vibrátil receptividad se aproxima a Camoens.

Dejando aparte los juicios de censura de Fray Bartolomé Ferreira, que en 1572 autoriza la publicación del poema y de Fr. Manuel Coelho, en 1594, que equivalen sólo a un *visto* oficial, con la particularidad de ser desenvuelto en términos elogiosos, son los trabajos de Manuel Correa y de Pedro Mariz, de 1613, los que inician la numerosa galería de comentadores camonianos, de que son principales Manuel Severim de Faria y Faria y Sousa. Nos referimos a comentadores con obra publicada, porque son numerosos los comentarios inéditos de que hay noticia, tales como los de Diego do Couto, Valle de Moura, Ayres Corrêa, etc.

El primer episodio de relieve en la crítica camoniana fué el proceso iniciado en 1624. Habiendo el clasicismo portugués llegado ya en esa fase a la artificiosa técnica, el poema, para gozar de unánime aplauso, había de recibir antes el sello de la crítica de cotejo,

subordinada al requisito único: ¿los *Lusiadas*, están de acuerdo con los cánones de la poética reinante?

Manuel Severim de Faria apura de una manera general que los *Lusiadas* están subordinados a las reglas de la epopeya clásica: tienen una sola acción y acción honesta, visto que la poesía se proponía enseñar deleitando, y acción útil puesto que a todos comunica el ansia de la gloria; un solo héroe; una abierta divergencia entre el orden cronológico y la exposición del poema; contiene todas las partes de cantidad y cualidad, como entonces se decía.

Después el análisis se fué volviendo sucesivamente más minucioso, hasta que el licenciado Manuel Pires de Almeida, con su *Juizo crítico*, atacó severamente el episodio del sueño de Don Manuel I, pretendiendo probar de deducción en deducción que Camoens bastantes veces se equivocó en su composición. ¿Por qué ese cerrado análisis se ejerció sobre ese episodio que no tiene

el principal relieve artístico, ni un decisivo papel en el enredo? Por simple preferencia personal; dice Soares de Brito que Pires de Almeida consideraba ese episodio como el mejor trozo de los *Lusiadas*.

La obra de Pires de Almeida, que Soares de Brito llamó *Juizo crítico*, es citada por Barbosa Machado al par de otros *Commentos aos Lusiadas de Camões*, que dice él mismo fueron legados, por muerte del autor, al camonianista Severim de Faria. No se imprimieron las obras de Pires de Almeida y se guardan hoy en el archivo de la casa Cadaval, que no está franqueado a los estudiosos. El *Juizo crítico* circuló en copia manuscrita, y en 1641, Juan Soares de Brito, le responde con la *Apología em que se defende Luiz de Camões*.

Pires de Almeida, estimando el sueño de Don Manuel I como lo mejor de los *Lusiadas*, todavía lo halla dañado de graves errores contra las reglas y hasta contra la probidad literaria, errores tan numerosos que

podría capitularlos en cinco categorías: primera, hurto o plagio; segunda, contradicción de tiempo; tercera, confusión en Morfeo; cuarta, inconveniencia en el lugar, y quinta, defecto de pintura del Ganges y del Indo. Juan Soares de Brito analiza una por una las censuras de cada capítulo, fundándose, no sólo en las autoridades, como Pires de Almeida, sino también en la razón. Así, la primera censura de haber Camoens plagiado a Virgilio en el episodio de la aparición del río Tíber a Eneas, responde evidenciando el papel de la imitación, según Aristóteles, que sobresalió tanto en el arte poético como en la adquisición del conocimiento científico. Y para argumentar también a la manera del adversario, presenta la autoridad de Cicerón, Plinio, Quintiliano, Casiodoro y algunos escritores jesuítas. Pero la imitación, argumentaba Brito, era un punto de partida, una sugestión creadora, no un fin suficiente; era preciso ir más allá, «despertando la propia inventiva y perfeccionando el natural».

El propio Quintiliano justifica y legitima la imitación que perfecciona la creación ajena. Después, condenar la imitación era condenar la pintura y la poesía, porque lo que es verdadero con respecto de una lo es también con respecto de la otra: *poesia pictura loquens; pictura poema tacitum*. La imitación es la razón formal de todo el arte; la poesía es la propia imitación versificada. Pero, además de las autoridades, hay razones de hecho, como son, por ejemplo, el largo papel de la imitación en todo trabajo del espíritu, verificado en la inconsciencia de la creación, y posteriormente en las relaciones sociales. Esta imitación de la naturaleza la distingue Soares de Brito de la imitación de los autores, que es verdaderamente una imitación de imitaciones. La de los autores consiste en adoptar motivos ajenos; la de la naturaleza tiene un proceso propio, que el crítico define en los términos siguientes: «una acción de eficiente causa intelectual, expresiva del objeto, con dependencia de ejem-

plos». El plagio es cosa muy diferente de estas dos especies de imitación, es *ablatio injusta rei alienae, invito domino*. Se ve cómo Juan Soares de Brito estuvo a punto de discutir el papel de la imitación en el arte y límites de ella, en 1631, o sea treinta y tres años antes que Boileau precisase ese papel y lo justificase ante la razón.

En el capítulo II, Manuel Pires censura a Camoens por haber controvertido los buenos preceptos de la poética, en cuanto al tiempo del sueño, que debía ser de madrugada, como en los poemas de Homero, Virgilio y Tasso, y no de noche, como parece ser en los *Lusiadas*. Decimos *parece ser* porque la interpretación del trozo respectivo también fué controvertida. En otro pedazo Camoens muestra ser de madrugada, en lo que se contradice, porque el sueño no podría durar toda la noche. Brito, ingenuamente, defiende al poeta con la explicación de que Don Manuel I se acostaría con el pensamiento fijo en la empresa de la India, adormeciéndose sólo de madru-

gada y sólo entonces soñando; en lo que, dice el mismo Brito, se guardaría el decoro del rey, de quien por este modo se mostraba la preocupación con su oficio... Así procederán otros poetas portugueses, como Quevedo, Sá Menezes y Miguel de Silveira. La continuación de esta censura, en especial la que respecta a la hora del sueño, muestra edificantemente el servilismo de los críticos del siglo XVII ante las reglas. Manuel Pires de Almeida alegaba que el sueño, siendo verdadero (!), debía ocupar el último sueño del rey; porque los sueños, según el Padre Cerdá, clasifícanse del siguiente modo y en relación con el acto digestivo: sueños de prima noche, que son desastrosos; sueños de media noche, que lo son menos, y sueños de madrugada, que son verdaderos. Pires de Almeida censura a Camoens por haber infringido esta clasificación haciendo que Don Manuel I tuviese, a la hora de los sueños desastrosos, un sueño verdadero, pues interpretaba como noche el

tiempo expresado en el pasaje siguiente:

> ... al tiempo en que huye la luz clara,
> y las estrellas nítidas, saliendo,
> al sueño invitan cuando van cayendo.

Juan Franco Barreto, muy posteriormente, en su *Orthographia*, de 1671, ponderó que, diciéndose «a la luz clara» en vez de «la luz clara», queda resuelto el litigio. Este ejemplo muestra como la crítica seiscentista, en su exclusivo trabajo de cotejo, levantaba problemas donde no existían. Y decimos que no había motivo para litigio, porque Camoens en este pasaje sólo indica la hora a que el rey se recogió, y en la estancia 75.ª obedece a la regla, localizando el sueño en la madrugada.

En el capítulo III—confusión sobre Morfeo—, Manuel Pires registra la infracción que Camoens cometió en la liturgia mitológica: Morfeo nunca va a cumplir las funciones divinas, sin ser previamente mandado. Pide al padre, el dios Sueño, y si éste accede es que

lo manda, como se ve en Homero, Ovidio y Ronsard. Responde Juan Soares de Brito que, si algunos poetas hicieran proceder a Morfeo de ese modo, lo hicieran sólo por artificio de belleza y no obedeciendo a una práctica fija. Y tanto es así, que otros poetas, de ordinario muy respetuosos con los cánones de la poética, no adoptaran tal práctica, como Virgilio, Ovidio, Valerio Flacco. Advierte todavía Manuel Pires: los ministros del Sueño tienen atribuciones distintas, según Ovidio. Morfeo, en la interpretación de este poeta, representa en sueños sólo hombres, no pudiendo, por tanto, representar, como en Camoens, los ríos Indo y Ganges; Icelon representa animales irracionales: «fieras, aves, serpientes»; Phantaso es quien tiene a su cargo la representación de las cosas inanimadas como los ríos.

Cómodamente Soares de Brito apenas alega que se trata del empleo de la parte por el todo, como hicieran Gabriel Pereira de Castro y Miguel de Silveira; Camoens representa

a Morfeo en varias formas contra la regla —recrimina Manuel Pires—, lo que Brito justifica afirmando que el poeta quería significar que Morfeo es dador de formas.

Y cuanto al sueño, el mismo licenciado Almeida opina que Camoens deshace la verosimilitud, que pretende dar al sueño, con el empleo de términos dudosos, como *apresenta*, *antolha*, *pareciam*, «que causan perplejidad al que lee, y el lector se inclina a dudar y a no tener por cierto». Lo que los clásicos acostumbraban hacer, cuando producían composiciones verosímiles, era advertir al lector, con expresiones como *mirabile dictu*, *dicitur*, *fama est*, lo que Camoens no hace. Responde Brito, alegando que este sueño versaba sobre cosas futuras y distantes, y por tanto, no debía el poeta emplear términos de exacta descripción, mas sí dudosos, y mal iría si diferentemente procediese, contrariando los ejemplos de Virgilio, Lucano y Silio Itálico.

La octava censura del capítulo IV, la re-

produzco íntegramente, por muy notable: «Secundariamente pecó Camoens en subir al primer cielo al rey Don Manuel, porque los poetas latinos, italianos y españoles, cuando usan de semejantes fingimientos es, o mostrando visiblemente o elevando por la mano la persona, como hace la Sibila a Eneas en Virgilio, y Beatriz y Daute al igual; San Pedro al Papa León, en Cagnolo; San Isidro a un peregrino en la *Jerusalén*, de Lope; todos llevaron guía; sólo Astolfo y Rugeiro la excusaran, por ir cerca de la tierra y en distancia que veían las cosas que en ella había, porque si caminaran en gran altura, tampoco tenían necesidad de quien les apuntase con el dedo las cosas. El rey Don Manuel va solitario.»

Sumariamente responde Brito, que el guía, en los ejemplos aducidos por su adversario, era necesario para explicar lo que se veía, mientras que en el caso presente Don Manuel sólo percibía bien de qué se trataba; y, si fuese necesario obedecer a las inexora-

bles reglas, ¿por qué no habíamos de tomar como guía a la personificación del Ganges, que fué quien se adelantó y quien, en nombre de ambos, habló?

Manuel Pires, prosiguiendo en sus severas censuras, acusa a Camoens de hacer ver a Don Manuel cosas que por la situación y distancia son invisibles del punto en que el rey se encontraba. Dice él que de el cielo a la tierra hay una distancia de 80.213 leguas—¡la exactitud!—, distancia que la vista humana no puede vencer, porque hay todavía que aumentar, puesto que las Indias son antípodas—*sic*—de Portugal, la distancia de Portugal al primer cielo, de Portugal al centro de la tierra, de este centro a la India. Ni el rey subió en oposición a la India, responde pacientemente Soares de Brito, ni ésta es país antípoda de Portugal, ni los grandes obstáculos, a gran distancia, impiden la vista, como una columna que en frente de los ojos es obstáculo considerable y de cierta distancia en adelante deja de serlo. Además de esto,

el poeta, opina el mismo Brito, tiene libertad de fantasía dentro de la verosimilitud.

En el último capítulo—defecto de la pintura del Ganges—el licenciado censura a Camoens por no pintar a los ríos con urnas, como Claudiano pintó al Pó, Sannazaro al Jordán, Garcilaso al Tormes. Esta regla tiene la ventaja de que el poeta puede ampliar la acción, porque las inscripciones en torno de las mismas urnas, se prestan para entresacar temas de episodios. Pero más pecó todavía Camoens pintando los ríos sin cuernos. ¿Por qué les negaría cosa suya «tan propia»? ¿Por qué los pintó como viejos? Déseles, al menos, sauces por bordones. Responde Juan Soares de Brito: «También Claudiano, al pintar el Flegetonte, no le pone urnas ni cuernos; lo mismo hicieron Valerio Flaco y Silio. Al contrario, los poetas castellanos los coronaban con verdura y flores. Y, en cuanto a los bastones de sauce, no los dió porque en las márgenes de aquellos ríos no existe tal árbol ni, existiendo, es aprovechado

como entre nosotros. Además de esto, la palabra cuernos es en portugués mal sonante».

La posición de los ríos debía ser la del Tíber, de Virgilio; la del Pó, de Claudiano; la del Jordán, de Sannazaro, medio recostados y medio levantados, y debían aparecer vestidos, por decencia y por regla, acusa aún Pires de Almeida. No podían estar acostados, defiende Brito, porque venían de lejos, y no precisaban de vestidos, porque salían del agua, y su desnudez, que es frecuente en poesía, era inocente, porque sus lechos se avecinan al Paraíso terrenal.

El agua que corría, opina todavía Almeida, no dejaría, con su ruido, a Don Manuel oir la palabra del Ganges, y, mejor pensando, no eran ellos los ríos que debían aparecer al rey, pero sí la propia India. Ya con cierta acritud, replica Soares de Brito que, en cuanto al haber Don Manuel oído o no la palabra del Ganges, basta el testimonio de Camoens, y que los ríos podían muy bien representar una región como la India, por-

que, como divinidades, preveían el futuro de la misma. Tenían pleno derecho y calidad para, representando a la India, aparecer a Don Manuel. Y concluye, sensata y sentenciosamente: «El campo de la poesía es muy espacioso; cada uno tiene su genio diferente, y el mismo punto se puede tratar de muchos modos».

Pires de Almeida replicó; otro licenciado, Juan Franco Barreto, mezclóse también en la contienda, defendiendo a Camoens con el mismo método crítico.

No fué sólo Pires de Almeida quien rigurosamente juzgó a Camoens, en cuanto a su fidelidad a la poética. Los bibliógrafos anotan, entre las muchas obras manuscritas que se perdieron de D. Francisco Child Rolim de Moura, unas *Advertencias sobre alguns erros de Camões*. Y después los *camoístas*, como entonces se llamaron a los exégetas de las *Lusiadas*, fuéronse multiplicando, pero los progresos mayores fueron en la investigación biográfica. Pedro Mariz, Luis da Silva Brito,

Francisco Rodrígues da Silveira, Manuel Correa, Manuel Severim de Faria, Padre D. Marcos de S. Lourenço, Manuel de Faria y Sousa, figura principal de esta fase de los estudios camonianos, D. Agustín Manuel de Vasconcellos, Juan Pinto Ribeiro, fray Francisco de Mont'Alverne, Manuel Gómes Galhano de Lourosa, Antonio Gómes de Oliveira, Manuel Lópes Franco, fray Jorge de Carvalho, fray Agustín de Santo Thomas, fray Duarte da la Conceição, Andrés Núnes da Silva, fray Manuel de Santa Thereza y Sousa, Francisco de Pina de Sá y Mello, fray Cristóbal da Resurreição, Mateo da Costa Barros, Padre José Valerio, son los más principales de esta larga pléyade de los camonianistas. Sus escritos tienen muchas veces carácter polémico y algunos fueron suscitados por la obra fundamental de Manuel de Faria y Sousa, *Lusiadas de Luiz de Camões... comentadas*, cuatro volúmenes, Madrid, 1639. Fué Faria y Sousa simultáneamente el apurador de muchos actos de la vida del poeta

y el creador de algunas leyendas y tradiciones novelescas. Los estudios camoneanos son hasta el fin del siglo XVIII caracterizados por el método exegético: explicar el texto y discutir su acuerdo o desacuerdo con los cánones de la epopeya clásica.

Con la renovación de los métodos críticos que trajo la Arcadia Lusitana, en 1756, nada se benefició la obra de Camoens, porque los arcades aplicaron principalmente sus atenciones al teatro y al bucolismo. La fundación de la Academia Real de las Ciencias, en 1779, es la que le atañe, porque Francisco Días Gómes y Antonio Neves Pereira, que inauguraron el estudio estético del estilo como expresión, aplicáronse mucho al análisis de la forma camoniana, y el conde da Barca, también académico, defendió a Camoens de los reparos censorios de De Laharpe, en Memoria publicada en 1806.

Síguese la fobia de fray José Agostinho de Macedo, que en 1811, en las *Reflexões criticas sobre o episodio do Adamastor nos Lusia-*

das, en 1820, en la *Censura dos Lusiadas*, y en todos los sitios que puede aprovechar, cedió a su obsesión de destronar a Camoens de su primacía poética... para sucederle con el soporífero *Oriente*. La defensa de Camoens y el ataque de Macedo dieron lugar a opúsculos y artículos varios, cuya acrimonia se explicará muchas veces por la malevolencia política que Macedo contra sí concitara.

La edición monumental de 1817, de París, dirigida por el mayorazgo de Mattheus, don José María de Sousa Botelho, abre una tercera época en los estudios camoneanos. Comienza la crítica bibliográfica y la reconstitución del teatro, ahora inseparable de la interpretación. Crea Garrett la leyenda romántica del poeta con su *Camões*, 1825. Durante la época romántica, la crítica camoniana tomó un carácter de declamación patriótica; la purifica el vizconde de Juromenha, con su empresa magnífica y renovadora de una edición de las *Obras de Luiz Camões precedidas de um ensaio biographico no qual se*

relatam alguns factos não conhecidos da sua vida, augmentadas com algumas composições inéditas do poeta, 1860-1869, cinco volúmenes. Juromenha fué el Faria y Sousa del siglo XIX. Wilhem Storck y Teófilo Braga construyen biografías secuentes, por inferencias de la obra, y esfuerzo interpretativo, muchas veces demasiado inseguro. Doña Carolina Michaelis, traduce y anota largamente la *Vida*, de Wilhelm Storck.

En 1880, el tricentenario de la muerte de Camoens, solemnemente conmemorado como fiesta nacional, determina la aparición de una abundante literatura camoniana, en que intervienen plumas de las más ilustres y se versan aspectos nuevos en la crítica de la epopeya, señaladamente Oliveira Martíns, Augusto Rocha, todavía Teófilo Braga, Tito de Noronha, Teixeira Bastos, Latino Coelho, João de Deus, Camilo Castello Branco, Brito Aranha, Ramalho Ortigão, G. de Vasconcellos Abreu, Antonio Feliciano de Castilho, José do Canto, Joaquín de Vasconcellos,

conde de Ficalho, Sousa Viterbo y muchos otros contribuyen a ese caluroso movimiento apologético. La biografía y la bibliografía, en todas las minucias el significado histórico de la epopeya, las influencias varias que ella contiene, y también su expansión en el extranjero, amplias síntesis de filosofía histórica y pormenores y aspectos parcelarios de su múltiple enredo constituyen la materia de esa vasta literatura camoniana. Eruditos extranjeros colaboran en este movimiento, tales como Reinhardstöttner, Schmitz, Schuckardt Valle Cabral, Saldanha da Gama, Joaquín Nabuco, Nicolás Goyri, Richard Burton, etc.

Con algunas especies de esta bibliografía sobre Camoens inaugúrase la crítica científica de los *Lusiadas*, fase última de los estudios camonianos. Establecida la unanimidad de votos en cuanto al valor estético e histórico de la epopeya, la crítica ocupóse en explicar la solidez de la construcción en que Camoens empleó un vasto y seguro saber. Y en esta fase se mantiene actualmente. Represéntan-

la Augusto Luso da Silva, el conde de Ficalho, Borges de Figueiredo, Eduardo Sequeira, Baltasar Osorio, Dr. José María Rodrígues, Dr. Luciano Pereira da Silva, B. V. Moreira de Sá, Dr. Afranio Peixoto, etc., que estudiaran la meteorología y astronomía de los *Lusiadas*, su fauna y su flora, su pintura de la naturaleza, sus fuentes de erudición, su medicina y su humorismo.

El centenario de la muerte del poeta, en 1880, dió origen a un centro de estudios, *Círculo Camoniano*, que fué también el título de una efímera revista, su órgano, que formó sin embargo un importante acervo de investigaciones. Y el centenario de su nacimiento, en 1924, dió el pretexto para la fundación de una *Sociedad de Estudios Camonianos*, en Río Janeiro, por iniciativa del profesor Afranio Peixoto, y para la creación, en la Facultad de Letras de Lisboa, de una cátedra de estudios camonianos, generosamente dotada por el Sr. Ceferino de Oliveira, y en seguida confiada al Dr. José María Rodrígues.

INDICE

		Páginas.
	DEDICATORIA	5
	PRÓLOGO	7
I.	Vida de Camoens	11
II.	Sobre la iconografía de Camoens	29
III.	Las comedias de Camoens	39
IV.	La lírica de Camoens	53
V.	Los *Lusiadas*	99
VI.	Las cartas de Camoens	169
VII.	Sobre el «idearium» de Camoens	177
VIII.	Los estudios camonianos	191

869.1 C18Z F47 STL9
a39001 008211982b

Stl9

F47